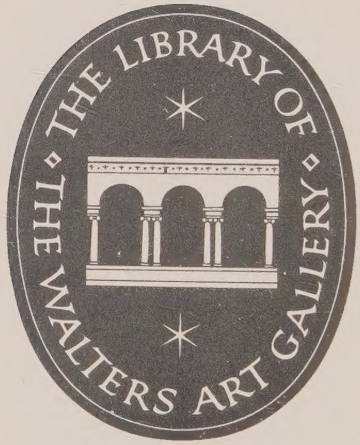
UNIVERSITY OF ARIZONA
39001003076067




*Presented by*
Johnson Reprint
Corporation

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/munchnerjahrbuch0008unse

# MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

N
M9
v.8
1913

# MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

UNTER LEITUNG VON GEORG HABICH
HEINRICH WÖLFFLIN UND PAUL WOLTERS
HERAUSGEGEBEN VON
LUDWIG VON BUERKEL

VIII. BAND
1913

OFFIZIELLES ORGAN D. BAYERISCHEN VEREINS D. KUNSTFREUNDE (MUSEUMS-VEREIN) UND DER MÜNCHNER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT

VERLAG GEORG D. W. CALLWEY, MÜNCHEN

JOHNSON REPRINT CORPORATION
111 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003

JOHNSON REPRINT COMPANY LTD.
Berkeley Square House, London, W1X6BA

Reprint of the edition originally published by Knorr & Hirth GmbH Munchen. All rights, including translation rights, reserved Carl Haile, Munchen.

Copyright 1913

11457
ne 15, 1971

First reprinting 1970, Johnson Reprint Corporation

Printed in the United States of America

# INHALTSVERZEICHNIS


Seite

Hans Stegmann †. Ein Nachruf . . . . . VII—X*)

Curtius, Ludwig, Assyrischer Dreifuß in Erlangen. Mit 18 Abbildungen, darunter 2 Tiefdrucktafeln . . . . . 1— 21

Stegmann †, Hans, Das neue Luitpoldmuseum in Würzburg. Mit 8 Abbildungen . . . . . 22— 33

Stöcklein, Hans, Der Harnisch des Ritters St. Georg. Mit 8 Abbildungen, darunter 1 Tiefdrucktafel . . . . . 34— 45

Feulner, Adolf, Johann Michael Fischers Risse für die Klosterkirche in Ottobeuren. Mit 10 Abbildungen . . . . . 46— 62

Wolters, Paul, Ein Salbgefäß aus Tarent. Mit 16 Abbildungen, darunter 1 Lichtdrucktafel . . . . . 83— 96

Knapp, Fritz, Würzburg und seine Sammlungen. Mit 46 Abbildungen, darunter 16 Tiefdrucktafeln . . . . . 97—142

Hofmann, Friedrich H., Über die Ausstellung: Malerei und Plastik des 18. Jahrhdts. in Bayern und Grenzlanden. Mit 7 Tiefdrucktafeln und 1 Textabbildung . . . . . 143—158

Berger, Karl, Acht farbige chinesische Holzreliefs in Münchener Privatbesitz. Mit 8 Tiefdrucktafeln und 1 Textabbildung . . . . . 171—174

Mayer, Alexander, Ein Werk Peter Vischers in Augsburg. Mit 5 Abbildungen, darunter 1 Vollbild . . . . . 176—180

Mayer, August L., Die Pseudospanier der Alten Pinakothek. Mit 7 Abbildungen . . . . . 181—187

Reber, Franz von, Von den bayerischen Filialgalerien. D. Erlangen . 188—190

Back, Friedrich, Ein nichtbeachtetes Werk des Nicolaus Gerhaert von Leyden. Mit 5 Abbildungen, darunter 1 Gravüre . . . . . 200—204

Scherman, L., Brettchenwebereien aus Birma und den Himalayaländern. Mit 25 Abbildungen . . . . . 223—242

Lippold, Georg, Zur Florentiner Niobidengruppe. Mit 3 Abbildungen 243—249

Schmid, Wolfgang M., Zur frühromanischen Goldschmiedekunst Bayerns. Mit 3 Abbildungen . . . . . 250—254

Habich, Georg, Das Reiterdenkmal Kaiser Maximilians in Augsburg. Mit 1 Tiefdrucktafel . . . . . 255—262

Mayer, Alexander, Die Entwicklung Peter Vischers des Älteren. Mit 41 Abbildungen, darunter 6 Tiefdrucktafeln . . . . . 263—286


*) Dieser dem 2. Vierteljahrsheft 1913 vorgestellte Nachruf ist dem Jahresbande 1913 vorzuheften.

Seite

Friedeberger, Hans, Die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst 1650—1800, Darmstadt 1914. Mit 26 Abbildungen, darunter 2 Gravüren und 7 Tiefdrucktafeln . . . . . 287—306

## BERICHTE DER STAATLICHEN UND STÄDTISCHEN SAMMLUNGEN UND DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN.

Seite

Bayerisches Nationalmuseum. Neuerwerbungen Januar—Mai 1913. Mit 22 Abbildungen, darunter 1 Tiefdrucktafel . . . . . 63— 71
K. Graphische Sammlung. Erwerbungen im Jahre 1912 . . . . . 71— 73
K. Antiquarium 1912. Mit 10 Abbildungen . . . . . 73— 77
K. Vasensammlung 1912. Mit 25 Abbildungen . . . . . 78— 79
Staatliche Galerien. Erwerbungen 1912 und 1. Halbjahr 1913 . . . . 79— 91
K. Glyptothek und Skulpturensammlung des Staates 1912. Von Paul Wolters und Fr. W. v. Bissing. Mit 10 Abbildungen . . . . . 159—165
K. Münzkabinett. Erwerbungsbericht 1913. Von Georg Habich. Mit vielen Abbildungen auf 3 Lichtdrucktafeln . . . . . 165—170
Bayerisches National-Museum. Neuerwerbungen Juni mit Dezember 1913 205—207
K. Graphische Sammlung. Erwerbungen April bis Ende 1913 . . . 207—208
Maximilians-Museum der Stadt Augsburg. Mit 24 Abbildungen . . . 208—211
Sitzungen der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München 1911—13 211—219
Heidelberger Städtische Sammlungen 1912. Mit 23 Abbildungen . . . 219—222
Staatliche Galerien . . . . . 307
K. Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke . . . . . 307—308
K. Hof- und Staatsbibliothek . . . . . 308
Anthropologisch-Prähistorische Staatssammlung . . . . . 308—312
K. Ethnographisches Museum . . . . . 312—336

*Assyrischer Dreifuss in Erlangen*

# ASSYRISCHER DREIFUSS IN ERLANGEN

VON LUDWIG CURTIUS

Paul Arndt, der den bayerischen Antikensammlungen schon lange ein zweiter Martin Wagner geworden ist, machte mich im Frühjahr 1911 auf eine Bronze aufmerksam, die im Münchener Kunsthandel aufgetaucht war. Sie stammte aus dem Basar von Konstantinopel, war aber nicht weiter zurückzuverfolgen. Arndt hielt sie für orientalisch, aber es hatte auch in diesem Falle nicht an überklugen Kleingläubigen gefehlt, die, was sie nicht deklinieren können, für gefälscht erklären. Durch die gütige Hilfe des Freiherrn Theodor von Karg-Bebenburg, dem auch hier auf das Wärmste gedankt sei, ist die Kunstsammlung der Universität Erlangen in die Lage gekommen, das köstliche Stück zu erwerben. Es ist die hier auf Tafel I und II und in Abb. 1 wiedergegebene Figur.

Lassen wir es einstweilen bei der allgemeinen Bestimmung „orientalisch" bewenden, so erhellt schon hieraus die außerordentliche Bedeutung des Stücks. Denn während uns eine Fülle der herrlichsten ägyptischen Bronzen erhalten ist und kaum ein Jahr vergeht, das nicht der griechischen Kunstgeschichte durch neugefundene Bronzefiguren Bereicherung brächte, fehlen reiche Bronzefunde der älteren orientalischen Kunstgeschichte beinahe gänzlich. Gegenüber der ungeheuren inneren und äußeren Kontinuität der Geschichte Aegyptens ist es, als herrsche über den sich immer wieder auflösenden und neubildenden Reichen Vorderasiens die Gewalt des Wüstenwindes, der heute wegweht, was er gestern aufgehöht hat. Die Plünderung und Zerstörung der Tempel und Königsburgen des Ostens muß mit unerhörter Gründlichkeit vor sich gegangen sein, und, was der Mensch geschont hatte, das löste die Natur auf, die in Kleinasien alle Extreme von Winterkälte und Sommerglut, Regenschauern und Steppendürre kennt[1]). Es kann kaum anders sein, denn sonst wäre die Tatsache unerklärlich, daß abgesehen von den reichen französischen Funden in Tello und Susa die Ausbeute an Kleinfunden nicht nur bei den älteren Ausgrabungen der Engländer und Franzosen, sondern auch bei den so sorgfältigen der deutschen Orientgesellschaft in Babylon und Assur sehr gering ist und daß die vier Tempel und der Palast von Boghasköi[2]) gänzlich leer waren. Glücklicher ist Lehmann-Haupt[3]) gewesen. Es nimmt also nicht Wunder, daß bisher überhaupt keine orientalische Bronzefigur bekannt ist, der sich unsere Erlanger Erwerbung vergleichen ließe. Sie ist einstweilen Unikum.

---

[1]) Siehe zur Psychologie des modernen Ausgräbers in Mesopotamien die so anschaulichen Briefe W. Andraes in Mitteil. der D. Orientgesellsch. z. B. Nr. 22, Juni 1904, S. 66.

[2]) Die Publikation der Kleinfunde der Expedition 1907 ist von mir vorbereitet. Von den wenigen Bronzen stammt nichts aus den großen ausgegrabenen Bauten.

[3]) Ausgrabungen auf Toprakkalaeh bei Van in Abhandl. der K. Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen. Philol.-hist. Kl. N. F. Bd. IX, 1907, S. 84 ff.

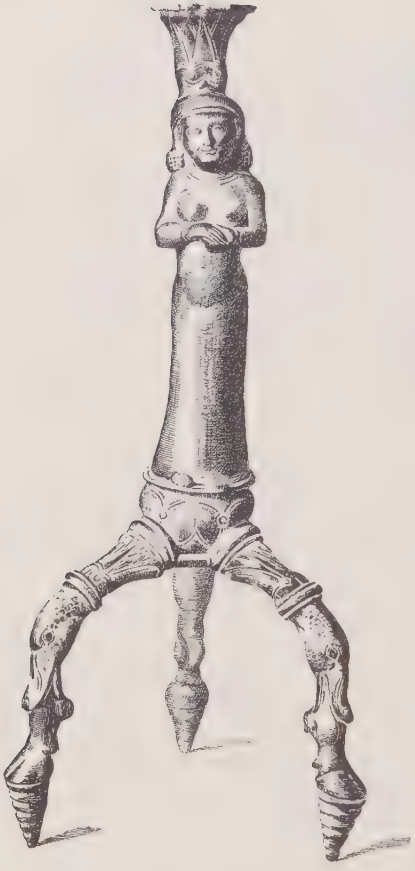


Abb. 1

Auch unsere Bronze ist nur Stückwerk aus einem verlorenen Ganzen. So, wie sie auf den Tafeln und in Abb. 1 erscheint, ist sie 0,252 m hoch. Die Figur allein, vom Saum des Gewandes ab bis zum Rande des Blütenaufsatzes gemessen, ist 0,14 m hoch. Sie ist massiv gegossen. Es lehrt nun aber der erste Blick, daß auf dem Blütenaufsatz der Figur mit seiner horizontalen Fläche oben der getragene Teil des Systems, die Last, fehlt. Weiter wird aber auch jedes geübte Auge sofort an der Abbildung einen Fehler in der Zusammensetzung des dreifüßigen Untergestells und der Figur erkennen, der unmöglich dem alten Ganzen eigentümlich gewesen sein kann. Es stehen nämlich die kleinen Füße der Figur über den Rand der runden Basis hinaus in die Luft. Und weiter schließt der untere Rand der Figur überhaupt nicht sorgfältig an den Basisrand an. Es muß hier ein wichtiges Zwischenstück verloren gegangen sein.

Daß die beiden Teile, Untersatz und Figur, schon an ihrem Fundort getrennt gewesen sein müssen, zeigt ein weiteres äußeres Indizium, die verschiedene Patina. Das Material beider ist gleich, dunkel goldgelbe Bronze. Die Figur aber mit ihrem Aufsatz hat eine tiefe dunkelgrüne Patina erhalten, während die des eigentlichen Dreifußes bedeutend heller ist. Aber die sich gleich einstellende Vermutung, bei den unergründlichen Schicksalen des Kunsthandels seien zwei nicht zusammengehörende Teile zu einem Pasticcio verbunden worden, ist doch grundlos.

Abb. 2

Abb. 2 zeigt die Figur allein von unten gesehen. Auf der Unterfläche ist mit einer Einziehung von 3 mm vom Rande der Gußzapfen erhalten, uneben, 5 mm hoch und mit einem Durchmesser von 20 mm. In seinem Zentrum steckt der Rest eines vierseitigen, 5 × 4 mm dicken, abgebrochenen Bronzenagels. Und eben von diesem sitzt der im Durchmesser 9 mm breite flache Kopf auf der Unterseite des Dreifußes und steht mit dem anderen abgebrochenen Ende im Innern der hohl gegossenen runden Basis an. Der innere Durchmesser des Basisrandes beträgt 26 mm. Der ganze Untersatz, die drei Beine mit der Rundbasis, sind merkwürdigerweise in einem Stück gegossen:

keine geringe technische Leistung. Zur Feststellung des äußeren Befundes ist zuletzt noch zu sagen, daß eines der drei Beine, auf der Tafel I, das mittlere zurückliegende, nur halb erhalten und durch einen modernen Nachguß nach einem der beiden anderen ergänzt ist. Sonst ist an dem Werk nichts erneuert. Auch bleibt die Figur lose auf dem Untersatz aufgestellt.

Für die Beantwortung der Frage, wie etwa das zwischen Figur und Gestell fehlende Zwischenglied ausgesehen haben kann, ist vielleicht eine kleine Einzelheit der Figur beachtenswert. Ihre halb über das Gewand vorragenden Füßchen nämlich stehen nicht in einer horizontalen Fläche auf, sondern sind leicht nach abwärts gebogen, müssen also auf einer gerundeten Fläche gestanden haben. Aber woraus konnte sich diese ergeben?

In die Zeiten der ältesten Kunst Vorderasiens reicht die Sitte zurück, die Verbindung der Gottheit mit ihrem heiligen Tier in der Form wiederzugeben, daß sie auf ihm sitzt[4]) oder steht[5]). Wir wiederholen hier in Abb. 3 eine ausgezeichnete fragmentierte Bronzefigur[6]), um ungefähr eine Vorstellung von dem vermuteten Zwischenstück zu geben. Man

Abb. 3

[4]) Das älteste Beispiel dafür ist die auf einem Vogel, wahrscheinlich einer Gans sitzende Göttin auf dem archaischen vorsargonischen Relief aus Nippur, abgebildet bei Hilprecht, Explorations in Bible Lands, S. 475, darnach bei Ed. Meyer, Sumerier und Semiten in Babylonien, Abhandl. der K. preuß. Akad. 1906, S. 99, Morris Jastrow jr., Bildermappe zur Religion Babyloniens und Assyriens, Taf. 28, Nr. 86. Die gleiche Göttin hat als Schemel eine Gans auf dem Zylinder Nouvelles fouilles de Tello, S. 119 und offenbar figurieren ihr zu Liebe marschierende Gänse auf seinem unteren Streifen. Göttin und Gans (?) auf den Zylindern W. H. Ward, Seal Cylinders of Western Asia Fig. 230—234.

[5]) Für das Stehen des Gottes auf dem attributiven Tier gibt es einstweilen keinen Beleg auf Denkmälern der archaisch-sumerischen und der Sargon-Naramsin-Zeit. Aber nachher, auf den jüngeren Zylindern der Dynastien von Ur, Isin und Babel erscheint diese Form der Darstellung massenhaft und wird weiterhin vom Hettitischen übernommen. Letzte Nachwirkung dieses Prinzips im Abendländischen: Der hl. Michael auf dem Teufel stehend.

[6]) Nach Léon Heuzey, Les origines orientales, Taf. IX. Text nur auf dem Umschlag der Livraisons 1 u. 2. Heuzey setzt die Figur in einen Übergangsstil zwischen dem eigentlich Assyrischen und dem Persischen. Ich halte sie nach ihrer ungemilderten säulenartigen Geschlossenheit und nach der Stilisierung des aus Stier und Löwe gemischten Tiers für älter. Die von Heuzey angeführten,

braucht sich nur an die Götterprozession des Felsenreliefs von Maltaja[7]) und an die Reihen von Tieren und Fabelwesen auf den Kudurrus[8]) zu erinnern, um die zur Verfügung stehende Auswahl kennen zu lernen. Erlauben die Teile des Untersatzes einen Schluß auf das der Göttin dienende Tier, so kann man auf eine Gans oder Ente, einen Stier oder ein stierfüßiges Fabelwesen raten. Aber bei dem Fehlen sicherer Parallelen hängt jede Vermutung über das Tier und die Art seiner Darstellung in der Luft. Und so steht es auch mit der Möglichkeit, es könnte bei der Materialfreudigkeit[9]) der assyrischen Kunst dies verlorene Zwischenglied aus anderem Stoff, etwa Elfenbein oder Lapislazuli gewesen sein.

Betrachten wir nun von den Bestandteilen des Geräts zuerst die Figur näher, so scheint dem Versuch, ihre kunstgeschichtliche Stellung zu bestimmen, eine außerordentliche Schwierigkeit entgegenzustehen. Denn zwischen aller orientalischen Kunst und der westlich-europäischen besteht ein tief in das Wesen der Dinge hinabreichender Unterschied. Die Geschichtschreibung ist eine griechische Erfindung, weil der sich geschichtlich begreifende Mensch erst eine europäisch-griechische Erscheinung war. Im Orient aber ist die differenzierende Macht der Geschichte ungleich geringer und wird in seit ältester Zeit sich immer wiederholenden Bewegungen mystischer Ideen überhaupt negiert. Besteht also Geschichte und Kunstgeschichte überhaupt in der Darstellung des fortwährenden geschichtlichen Andersseins, so muß sie da versagen, wo der Lebenswille nicht auf die Veränderung der Form des Daseins, sondern auf die unveränderte Erhaltung einer aller zeitlichen Beeinflussung entzogenen säkularen Existenz gerichtet ist. Wenn es bisher weder eine ägyptische, noch gar eine vorderasiatische, aber auch keine chinesische oder japanische Kunstgeschichte, sondern höchstens Materialien dazu gibt, so liegt dies gewiß zum Teil an der relativen Jugend dieser wissenschaftlichen Bemühungen. Aber zum anderen Teil ist jede orientalische Kunstgeschichte gewissermaßen ein Widerspruch in sich selbst. Denn in ihr ist der beharrende Teil viel größer als der sich ändernde und im besten Falle sind auch die in ihr sich ändernden Formen nur wie ein hin und wieder ausgewechseltes Gewand, hinter dem ein dem westlichen Menschen ewig unergründliches[10])

---

aber nicht zitierten, zu der Bronze gehörigen Stücke im Besitz des Marquis de Voguë sind offenbar die bei Perrot-Chipiez, Histoire de l'art II, S. 725, Fig. 383/4 abgebildeten, zu denen die Bronzen im Brit. Museum, Phot. Mansell Nr. 582 gehören.

[7]) Göttinger Abhandl. Phil. Hist. Kl. 1907, N. F. IX, Nr. 2, Taf. VII, S. 58 f.

[8]) Siehe die Zusammenstellung von De Morgan in Délég. en Perse, Mémoires VII 2, S.137 ff. und bei Ward a. a. O. Kap. LXIX.

[9]) Dafür sehr interessant der Fund aus Esagila, Koldewey, Tempel von Babylon und Borsippa, 15. wissensch Veröffentl. d. D. Orientges., S. 46 ff. und die auf Einlagen wohl von Elfenbein berechneten Bronzelamassu im Brit. Museum abg. bei F. Luschan, Entstehung und Herkunft der jonischen Säule, in Der alte Orient XIII. 1912, Heft 4, S. 11 und Phot. Mansell Nr. 582. Die Bronzefigur bei Lehmann-Haupt a. a. O., S. 98, Fig. 69.

[10]) „Eine Zeitlang mag der Europäer wohl glauben, daß er und der Orientale einander verstehen, aber früher oder später tritt der Moment ein, wo er plötzlich aus seinem Traum erwacht und sich in Gesellschaft einer Seele befindet, die ihm so fremd ist, wie es die Seele eines Saturnbewohners sein würde." Nach Sayce „The Higher Criticism and the Monuments", S. 558, angeführt von Earl of Cromer, Das heutige Ägypten I, S. 5 f.

Wesen steht, unergründlich, weil es mit den aus seiner historischen Aktivität stammenden diskursiven Begriffen gar nicht erfaßt werden kann. Auf diesem tiefsten Grunde beruht aber auch der unermeßliche Zauber, den der Orient und seine Kunst noch immer auf jeden westlichen Menschen ausgeübt hat, der sich ihm ohne Hochmut näherte. Es ist, als lernte er, freilich nur ahnend, die andere Hemisphäre der geistigen Welt kennen. Die Schöpfung seiner eigenen ist das zur Persönlichkeit, als höchstem Glück der Erdenkinder gestaltete Individuum, dort spricht der Sufi: „Mein Ort ist ortlos, meine Spur ist spurlos[11]). Ortloser Ort und spurlose Spur geben aber keine Geschichte.

So enthält die Figur der Göttin gar keine individuellen Züge. Auf beiden Füßen gleichmäßig stehend, angetan mit einem am Oberkörper eng anliegenden, unten zu einer kleinen Schleppe bis auf den Boden hinabgeführten, gänzlich faltenlosen, aber auch ohne jede Naht, Saum oder Schmuck dargestellten Gewand, die Hände über dem Bauch ineinandergelegt, gerade nach vorne sehend, erscheint sie in der denkbar einfachsten, geschlossensten Haltung. Der Künstler wird sofort bemerken, daß ihre gleichmäßig runde Säulenform vortrefflich ihrer Aufgabe als Kandelaberfigur angepaßt ist; ihre Größe ist für die zugreifende Hand berechnet, die sie mit dem Körper bis zu den Armen angenehm füllt. Aber dieser tektonische Zweck ist nicht der eigentlich formgebende. Es ist ihm nur ein uralter Typus glücklich angepaßt.

Die Geste der auf der Brust ineinander gelegten Hände ist orientalisch wie keine andere. Wer in Kleinasien einmal dem Empfang eines Vornehmen beigewohnt hat, dem ist die Erinnerung an diese alle Teilnehmer des Selamlik gleichmäßig bindende Haltung unvergeßlich. Mit geschlossenen Beinen, den Oberkörper etwas nach vorne geneigt, die Hände ineinander gefaltet, so steht bewegungslos ein jeder da. So erscheint der Vornehme oder der Fromme auch auf persischen Miniaturen[12]). Es ist die Haltung, die schon die älteste uns bekannte sumerische Kunst um 3000 vor Chr. ihren Figuren gegeben hat, so zum Beispiel auf der hocharchaischen Rundbasis aus Tello, Découvertes en Chaldée Taf. 1 bis 2, 1ter 1 a und b, und Taf. 47, auf den Reliefs des Königs Ur-nina mit seiner Familie, Découv. Taf. 2 bis 1 und 2. Diese Typen werden kopiert von der proto-elamitischen Kunst, Délég. en Perse, Mém. XIII, Taf. XXXIII 5, XXXV 4, E. Pottier im Text S. 63 ff. Von da ab bleibt diese Geste bindendes Gesetz. Wie die ältesten Rundfiguren, Découv. Taf. 1ter 3a und b, Taf. 6 bis 1a und zahlreiche andere, so läßt sich ein halbes Jahrtausend später Gudea darstellen, stehend oder sitzend, z. B. Découv. Taf. 20, Nouvelles fouilles de Tello Taf. 1. Und wieder, nach mehr als einem Jahrtausend, um nur auf die Hauptwerke aufmerksam zu machen, wiederholt die unter Adad-nirari III. (812—783) aufgestellte Statue des Gottes Nebo[13]) im Britischen Museum das gleiche Motiv und auf den Bronzereliefs von Balawat Salmanassars III.

---

[11]) s. Goldziher, Vorlesungen über den Islam, S. 157.

[12]) z. B. auf F. R. Martin, The Miniature Painting, I Taf. E II, Taf. 65, 85.

[13]) Perrot-Chipiez, Histoire de l'art II, S. 83, Fig. 15, Paterson-Kleinmann, Assyrische Skulpturen Taf. XX f.

(860—824)[14]) und den Friesen Sargons (722—705)[15]) verharren Gesandte und Höflinge in der gleichen Haltung.

Dieses Motiv wäre nicht sozusagen zeitlos ewig geworden, deckte es sich nicht mit der Empfindung des orientalischen Menschen. Will man das der orientalischen Kunst entgegengesetzte Prinzip der Darstellung in seiner reinsten Erscheinung aufzeigen, so ist es das der Gothik, das dem innersten Wesen des westeuropäischen Menschen Ausdruck gibt und daher gar nicht auf die Jahrhunderte der Gothik im eigentlichen Sinne beschränkt geblieben ist[16]). Sie zielt auf die Darstellung der Innerlichkeit und gibt diese ähnlich wie die Tragödie durch die Entwicklung eines Konflikts. Beides, Innerlichkeit und Konflikt vermeidet die orientalische Kunst. Nicht als ob sie ungeistig, äußerlich, bloß sinnlich wäre! Im Gegenteil, sie ist ja aus ihrer metaphysischen Gebundenheit nie herausgekommen. Aber gerade weil diese so übermächtig ist, kann eine Gegenbewegung des Individuums gar nicht entstehen. Die einmal dem Menschen zugewiesene Distanz wird überhaupt nicht in Frage gestellt. Es gibt gar keinen geistigen Willen, der sich einer entstehenden Spannung bewußt würde und diese energisch zu lösen versuchte. Daher ist die orientalische Kunst nie zur Darstellung der Bewegung des Menschen überhaupt gekommen, weil ihr der geistige Impuls, die innere Spannung fehlte. Die Geste im weitesten Sinn ist deren funktioneller Ausdruck. Wie noch im modernen Verkehr der Orientale den westlichen Menschen im Gebrauch der Interpretationsmittel der auf der Physiognomik beruhenden Menschenkenntnis durch seine Ruhe lahm legt, so auch die orientalische Kunst. Hinter der sich immer gleich bleibenden Starrheit der Gesichtszüge, der Ruhe der Körperhaltung scheint ein Menschentum verborgen, das sich nie entschleiert. Die Geste der ineinander gelegten Hände ist die dauernde Formel geworden für dies sich verbergen, an sich halten, sich unterwerfen des Individuums. Das Motiv erlaubt kaum Varianten. Die Gudeazeit gibt langfingerige, magere, knochige Hände, die wie ein Gebälk ineinander greifen, archaisch auch in der lebendigen Durchbildung und der scharfen linearen Begrenzung[17]). Im Assyrischen liegen die Hände weicher ineinander; sie sind fleischiger, die Finger breiter. Der Gestus hat eher den Charakter vornehmer Lässigkeit. Es werden nicht mehr die einzelnen Finger herausgearbeitet, sondern die Hand wird als gebogene Fläche behandelt. So auch an unserer Figur.

Wie diese einzelne Geste, so ist auch der ganze körperliche Habitus der stehenden

[14]) Billerbeck und Delitzsch, Die Palasttore Salmanassars II, Beiträge zur Assyriologie VI 1, Taf. II, Schiene 3, E. Unger, Zum Bronzetor von Balawat, Tafel III 4 — Obelisk, Paterson-Kleinmann, Taf. XVI ff., Perrot-Chipiez a. a. O. S. 525, Fig. 239.

[15]) Paterson-Kleinmann, Taf. VI, LIII.

[16]) Die gedankenreichen Darlegungen von W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung, und Formprobleme der Gothik, sind auch für die antike Kunstgeschichte äußerst anregend. Nur sind Worringer die glänzenden, aber von vielen Mißverständnissen durchsetzten Konstruktionen A. Riegls und seine eigene unzureichende Kenntnis der antiken Kunst an vielen Punkten verhängnisvoll geworden.

[17]) Sehr schön ist das als Fragment gefundene Händepaar: Découv. Taf. 21ter 5b. Daran zeigt sich das große realistische Vermögen dieser Kunst, das eine so feine ägyptische Arbeit wie die aus der Bildhauerwerkstatt Amenophis IV. stammenden Hände: Mitteil. d. D. Orientges. Nr. 50, S. 34, Abb. 25 weit übertrifft.

Figur in der ältesten vorderasiatischen Kunst traditionell gebunden. Es ändern sich nur Gewand und Proportion.

Die Absicht geht auch hier von Anfang an auf die größte Ruhe der geschlossenen Erscheinung. So archaisch und primitiv uns auch die ältesten Figuren aus Tello vorkommen, es liegt vor ihnen eine noch nicht erschlossene Periode, in der gewonnen worden ist, was in ihnen schon mit einer gewissen Sicherheit und mit dogmatischer Geltung erscheint. Die Figur steht ohne Differenzierung der Ponderation gleichmäßig auf den Füßen, ist in ihr Gewand gehüllt und ist frontal nur auf eine Ansicht gearbeitet. Was zuerst naiv war, ist auch hier bewußt beibehalten worden, weil es dem inneren Willen dieser Kultur entsprach. Mit der schlichten Sprache großer ungeteilter Flächen und einfacher Konturen hat auch die ägyptische Skulptur[18]) begonnen, aber sie gelangt in einer glänzenden Entwicklung relativ rasch zu den realistischen Meisterwerken der vierten Dynastie. Die vorderasiatische Kunst aber beharrt. Überall, wo sie mit dem Nackten notwendigerweise zu tun hatte, offenbart sie glänzende Fähigkeiten[19]). Aber sie ist wie ein Sänger unter Tauben. Andere Aufgaben als religiös-repräsentative werden ihr nicht gegeben und für diese bleibt der Stil der Figur festgelegt. In einem Werk kommt die ältere Kunst in der Gudeazeit zu einer beinahe rein schönen Lösung, in der alle übergroße archaische Härte abgestreift scheint, in der „schönen Frau“ Découv. Taf. 24 bis 2a—d[20]) (Abb. 4). Der eckig harte Kontur ist in weichen Übergängen gemildert, das Gesicht dem Oval angenähert und die geschlossene Fläche überall durch zarte Behandlung von Einzelheiten, Haartracht, Falten, Borduren belebt[21]). Ein Schritt noch und die Welt des Lieblichen beginnt, jene der archaischen Koren der Akropolis. Aber dieser Schritt ist im Orientalischen nie getan worden.

Abb. 4

[18]) z. B. Bissing-Bruckmann, Denkmäler ägyptischer Skulptur Taf. 3.

[19]) So bei den „Gilgamisch“ Darstellungen der klassischen Zylinder der Sargon-Naramsin-Epoche. Siehe meine Abh. in Sitzungsber. d. Bayr. Akad. philos.-hist. Kl. 1912, 7. Abh. S 35 f. Ebenso auf den vielleicht Sargon gehörenden Relieffragmenten Découv. Taf. 5 bis 3a und b. Abhandl. d. Preuß. Akad. 1906, Ed. Meyer, Sumerier und Semiten in Babylonien, Taf. IX; an dem athletisch ausgebildeten, nackten rechten Arm der Gudeastatuen. Découv. Taf. 11, 15, 20.

[20]) Sehr gut ist diese Figur gewürdigt von L. Heuzey im Catalogue des Antiquités Chald. Nr. 105 und Découv. Text, S. 344.

[21]) In die gleiche Kunst gehört die entzückende Elfenbeinstatuette aus Susa, Délég. en Perse, Mém. VII, Taf. IV.

Zwischen dem Ende der älteren babylonischen Kunst, so weit wir sie aus den Denkmälern erkennen können, und dem Beginn der uns bekannten assyrischen Kunst klafft eine Lücke von mehr als tausend Jahren. Daß uns diese durch eine Reihe datierter Monumente aufgehellt würde, diese Erwartung haben die kleinasiatischen Ausgrabungen bisher nicht erfüllt. Nur die merkwürdige Stellung der hettitischen Kunst beginnt deutlicher zu werden. Und wenn man aus der einzigen Klasse von Monumenten, die auch für diese Zwischenzeit reich vertreten ist, aus den geschnittenen Siegelzylindern auf die große Kunst schließen darf, können sich in dieser Zeit keine großen Neuerungen vollzogen haben.

Abb. 5

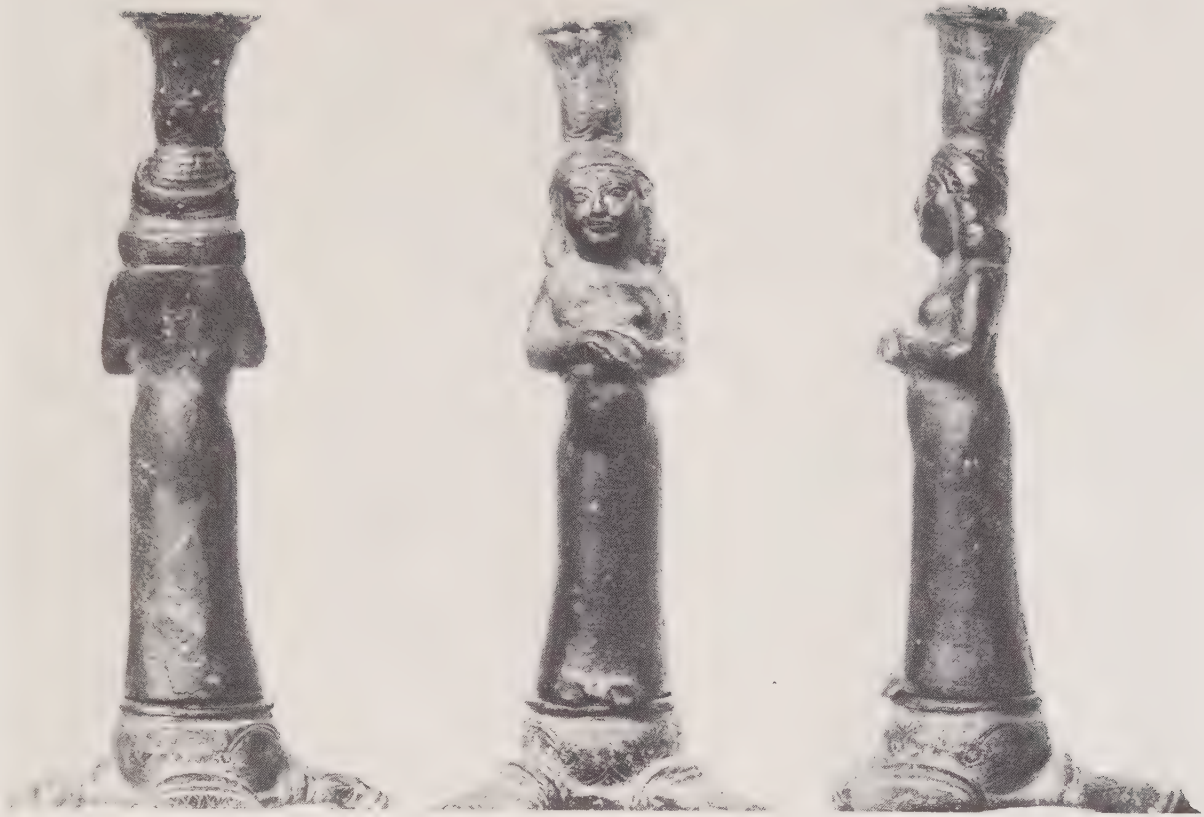
Nur eines ist sicher, vom Ende des dritten Jahrtausends ab erhält die orientalische Kunst, deren Tendenz im übrigen nur konservativ ist, ein immer deutlicheres, national-semitisches Gepräge. Die älteste Kunst von Tello war schlechtweg archaisch und besaß als solche überhaupt kein Vermögen, die Erscheinung naturalistisch mit ihrem Rassencharakter wiederzugeben. Ihre Weiterentwicklung bis zu Gudea ist eine rein organische der stilistischen Formen. So wenig der Kopf Rampin[22]) das Abbild eines Griechen der Tyrannenzeit ist, so wenig gibt die vorhin besprochene „schöne Frau" eine babylonische Semitin wieder. Erst wenn die Kunst sozusagen wahlfrei geworden ist und anfängt, das bloß abstrakte Erinnerungsbild bewußter nach der Natur zu korrigieren, ist sie im Stande, einen nationalen Typus zu schaffen, braucht sich freilich über diese neue Haltung nicht eigentlich programmatisch klar zu werden[23]). So etwa die griechische Kunst unmittelbar vor den Perserkriegen, die Gothik des XIII. Jahrhunderts. Im Orientalischen gibt die Hammurabistele[24]) zum erstenmale einen präzisen, semitischen Porträttypus.

Die Bronzestatue der Königin Napir-Asu (Abb. 5) ist zwar nicht sicher datierbar und ist elamitisch. Aber sie ist wie die ganze bisher bekannte elamitische

[22]) Seemann-Winter, Kunstgesch. in Bildern I, 35, 5. Mon. Mém. Piot VII Taf. XIV. Fr. Hauser in Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei II, S. 270.

[23]) Ich kann das schwierige Problem hier nur kurz skizzieren. Das Gesagte richtet sich gegen die Aufstellungen Ed. Meyers, Sumerier und Semiten a. a. O.

[24]) Délég. en Perse, Mém. VII, Taf. V. Ed. Meyer a. a. O. Taf. V.



Assyrischer Dreifuss in Erlangen

Plastik gewiß nur Wiederholung mesopotamischer Vorbilder[25]). Sie bringt keinen neuen Zug im Motiv, aber doch eine neue Charakteristik der Erscheinung. Die Gudeazeit hatte aus der Blüte der ältesten Kunst der Sargon-Naramsinzeit einen energischen, muskulösen, knappen, körperlichen Typus übernommen und weitergepflegt. Dieser wird jetzt ins Weichliche, Üppige übersetzt und an die Stelle der ruhigen, beinahe lieblichen Schönheit jenes Frauenbildnisses der Gudeazeit tritt die „große Dame", die Repräsentantin eines reichen Hauses mit rauschender Kleiderpracht und vollbesetzter Tafel. Dem in der Gegenwart noch vertretenen Typus der Napir-Asu ist jeder schon begegnet.

Mit dieser Wandlung vollzieht sich auch eine rein plastisch formale. Die Gudeafiguren hängen auch darin mit den ältesten sumerischen zusammen, daß sie wie diese nicht ganz aus dem Stein gelöst sind. Unter dem Gewand sind die Füße aus dem stehengelassenen Stein nur im Relief herausgeholt, ein eigentümlich unfreier Zug, der die Figur nie ganz zu einer vollen Rundfigur werden läßt. Die Napir-Asu aber ist in dem gleichmäßig niederfließenden Glockenrock rund wie eine Säule und damit ist die absolute Rundheit als Formprinzip für die stehende Figur ausgesprochen. Sie erhält sich in der ganzen weiteren Entwicklung bis zu einem griechischen Werk, das in seiner Kunst so unerklärbar fremd erschien, weil es wie die Branchiden von Milet[26]) nur Nachahmung eines orientalischen Vorbildes ist, der Hera von Samos, dem Weihgeschenk des Cheramyes[27]). Dem so festgelegten Kanon folgt also auch unsere Figur. Allein, in welches Stück der weiteren Entwicklung gehört sie?

Außer den angeführten Werken besitzen wir gar keine weiblichen Rundfiguren der babylonisch-assyrischen Kunst. Indes, auch dies ist ein Ergebnis der weiteren orientalischen Entwicklung, daß Mann und Frau in ihrer künstlerischen Wiedergabe einander immer mehr angenähert werden. Wäre unsere Bronze nicht durch die Brüste deutlich als weiblich charakterisiert, sie würde sich in nichts von den unbärtigen Höflingen auf den Reliefs Sargons und Assurbanipals unterscheiden.

In diese jüngere Zeit nämlich, die zweite Blüteperiode der assyrischen Kunst[28]), muß sie gehören. Es ist zwar der Typus der Figuren auf den Reliefs Assurnazirpals III. (885 – 850) schon ganz der ihre, was ja nach unseren Ausführungen leicht verständlich ist. Aber wenn dieser auch durch das neunte und achte Jahr-

[25]) Nach Délég. en Perse. Mém. VIII, Taf. XV. — Die Fig. ist abgebildet und besprochen auch von H. Bulle, Hirths Stil [2], Der schöne Mensch im Altertum Taf. 29. Ebenda im Text. Sp. 38 ff. vortreffliche Würdigung der Gudeabilder.

[26]) Sie müssen als Vorbilder Werke gehabt haben, wie die Sitzfigur Salmanassars III. Dieulafoy, L'art antique de la Perse III, Taf. 11. Siehe auch F. W. von Bissing in Abhandl. der Bayr. Akad. Philos.-hist. Kl. XXVI. 2. Abh. 1912. S. 7.

[27]) Siehe meine Ausführungen in Athen. Mitt. XXXI 1906, S. 167 ff., wo freilich die Bedeutung der assyrischen Vorbilder für die jonische Kunst ganz übersehen ist. Auch. E. Löwy, Typenwanderung, Österreich. Jahreshefte XII, 1909, S. 253 überlegt sich diese nicht.

[28]) Die Entwicklung der assyrischen Rundplastik hat F. W. von Bissing kurz zu schildern versucht, Abhandl. der Bayr. Akad. Philos.-hist. Kl. XXVI, 2. Abh. 1912. In der Beurteilung des Werks freilich, dem seine Beweisführung eigentlich gilt, des Köpfchens aus der Sammlung Borgis im Museum von Neapel a. a. O. Taf. I kann ich nicht mit dem Herausgeber übereinstimmen. Denn in der vorderasiatischen Kunst hat dies überhaupt keinen Platz. Wo gibt es irgendwo im

hundert bis in die Zeit Assurbanipals in der Anlage der gleiche bleibt, so setzt sich doch eine gewisse Verfeinerung in leisen Änderungen durch. Unter Assurnazirpal ist die Figur untersetzt, grobschlächtig, der Kopf sitzt mit einem ganz kurzen Hals auf dem überbreiten Körper, der dicke Leib mit stark herausgewölbtem Bauch steckt in dem faltenlosen, steifen Gewand, wie in einer Rolle. So besonders deutlich die bartlosen Höflinge auf den Platten, Layard, Monum. of Niniveh I Taf. 5, 12, 15 usw. Paterson-Kleinmann, Tafel XLIV. Unter Sanherib (705—681) und Assurbanipal (668—626) wird der ganze Reliefstil eleganter, freier, manchmal zierlich wie Miniaturen. Das noch unter Sargon überbreite, dickflüssige Fransenwerk wird reduziert, die Stoffe erscheinen fein gemustert. Die Proportionen sind im Orientalischen immer den Gesetzen des Raumzwangs[29]) unterworfen und daher nicht absolute, aber im allgemeinen wird die Figur höher, und so weit es die adelige Wohlbeleibtheit zuläßt, schlanker. So neben vielen anderen die Beispiele Paterson-Kleinmann, Tafel XIII, XV, XXXIV, Paterson-Nijhoff, Assyrian Sculptures, Palace of Sinacherib, Taf. 29, 42, 65 f. Abgesehen von der durch den Reliefstil geforderten Stellung erscheint die Bronze identisch mit einer der von Soldaten aus dem feindlichen Heiligtum weggetragenen Götterfiguren auf dem Relief Sanheribs Layard II, Taf. 30, Paterson, Palace of Sinacherib, Taf. 91 Mitte.

Wir haben den Kopf unserer Figur noch nicht näher betrachtet. Es ist evident der gleiche wie bei den zitierten unbärtigen Dienern. Im Relief ist das Gesicht stärker im Profil herausgearbeitet, an der runden Bronze ist es flacher und wirkt noch gedrückter, weil, sei es durch früheren Gebrauch des Ständers, sei es in der Erde, die Nase etwas abgewetzt ist. Dieses Ideal semitischer Frauenschönheit muß sich auch in der ersten Hälfte des zweiten Jahrtausends im Anschluß an Typen der Gudeazeit entwickelt haben, denn in den prachtvollen Köpfen der Sphingen vom Torturm von Jerkapu in Boghasköi[30]) ist es schon in aller Üppigkeit gestaltet. Mit einer gewissen starren Übertreibung ist es in dem Fragment des sogen. Eunuchenkopfes ausgesprochen, den Paterson, Palace of Senacherib, Taf. 93 und 103 einer Sphinx zuweisen will. Rundes Gesicht mit vollen fleischigen Wangen, das Kinn eingebettet in Fett, so daß kein Hals erscheint, kurze, fleischige Nase mit breiten Flügeln. Niedere flache Stirn[31]), die an der Bronze

Assyrischen eine so lockere freie Behandlung des leicht gewellten, flott gravierten Haares? Wo eine ähnliche lebendige, weiche Darstellung des Gesichts? Nein, das Werk gehört in die eigenste Domäne des Verfassers, es ist ägyptisch. Daß es mir nach Proportionen, Haarbehandlung, Einzelformen eine Arbeit der XII. Dynastie zu sein scheint, wage ich freilich gegenüber seiner Autorität nur zögernd auszusprechen.

[29]) So erscheinen beispielsweise auf dem Relief Paterson-Kleinmann, Taf. XV in den zwei unteren Streifen die drei Höflinge links, jeder vom andern verschieden groß.

[30]) O. Puchstein, Boghasköi, Bauwerke, 19. wissensch. Veröff. D. Deutsch. Orientges. Taf. 12, S. 41, Abb. 29.

[31]) Die merkwürdig niedere Stirnbildung, so daß das Haar beinahe unmittelbar über den Brauenbögen ansetzt, wie sie den archaisch-kretischen Köpfen am Anfang eigentümlich ist, wie z. B. dem Sitzbild der Göttin von Priniá (Löwy, Typenwanderung a. a. O. S. 246), der Sphinx auf der Scherbe bei Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst, S. 184, Abb. 197 geht auch auf Entlehnung aus dem Assyrischen zurück.

etwas verletzt ist, aber, wie noch deutlich zu sehen ist, unter dem breiten Haarband von einer feinen Löckchenreihe begrenzt war, wie das Gesicht an dem Modell eines unbärtigen Lamassu mit der Säulenbasis im Britischen Museum, British Mus. Guide to the Babylonian and Assyrian Antiquities [2] 1908, Abb. S. 110, Paterson, Palace of Sinacherib, Taf. 103. Große, weit geöffnete Augen, über denen aber die in einer besonderen feinen Reliefläche geführten, am Nasenansatz zusammenhängenden breit gewölbten Brauenbogen nur noch schwach sichtbar sind. Kleiner Mund mit schmalen Lippen, gegen die Wangen leicht abgesetzt, der dem Gesicht ein unbestimmtes Lächeln verleiht. Es ist der Typus nicht eines jungen Mädchens, sondern der reifen Frau. Der Jugend hat erst die griechische Kunst ihr ewiges Bürgerrecht im Reich des Schönen verliehen.

Das in seinen Verhältnissen gedrückte Gesicht wird an den Seiten von je einer breiten Lockenpartie eingefaßt. Im Assyrischen bleibt das Haar flach am Kopf kleben, gewiß im Leben mit viel Aufwand von Öl und mit viel Kunst des Haarkräuslers behandelt. Es ist in eng zusammenstehenden Furchen gewellt und in sorgsamen, dichten aber unlebendigen Linien ziseliert. Die Ohren liegen flach auf dem Haar, sind aber an der Bronze nicht gut erhalten. Eine dicke Lockenmenge sitzt breit im Nacken und auf den Schultern auf. Sie gewährt wieder ein Moment der Datierung. Denn unter Assurnazirpal ist das Haar offenbar länger getragen worden. An der Königstatue (Paterson-Kleinmann, Taf. XX, Bissing a. a. O., Taf. II, 3), auf seinem Relief (Layard I, Taf. IV, Paterson-Kleinmann, Taf. LXIV) auf den repräsentativen Szenen (Paterson-Kleinmann, Taf. XXIV f, LXXVIII bis LXXX) fällt es gewellt lang auf die Schultern nieder und rollt sich erst hier zu einer nicht sehr starken Buckellockenmasse ein. Unter Sargon zuerst, noch mehr unter Sanherib und Assurbanipal wird das glatte Haar kürzer, die Lockenmasse dichter und höher bis zu sieben aufgeschichteten Reihen und steht dann wie eine dichte Krause um den kurzen Hals. So trägt es auch unsere Bronze. Endlich besitzt sie noch eine andere Eigentümlichkeit der Stilisierung, die erlaubt, sie präziser zu datieren.

Abb. 6

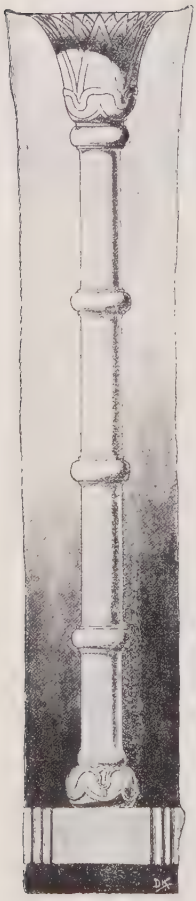


Abb. 7

Daß ein wohlgepflegter Bauch im Semitischen zu den äußeren Zeichen der Vornehmheit gehörte, darauf hat Ed. Meyer a. a. O. S. 9 hingewiesen. Es gibt kein besseres Zeugnis dafür, als die feisten Königsfiguren auf dem Urkundenstein Mardukballiddins in Berlin (Ed. Meyer a. a. O. Taf. I, Hirth-Bulle, Der schöne Mensch ² Taf. 33)[32]). Aber als unter Assurbanipal, wie schon vorher angedeutet, der Stil auf größere Knappheit und Eleganz drängte, ergab sich eine gewisse Schwierigkeit. Das Gewand wird an dem Körper enger anliegend wiedergegeben, so mußte das Bäuchlein nur um so deutlicher herauskommen. Auf diesem Wege entsteht eine Stilisierung der Partie, wie sie auf dem Votivrelief des Assurbanipal mit dem Korb im Britischen Museum, Guide S. 98 Nr. 147 (Abb. 6) gegeben ist. Gegen Hüften und Unterkörper ist der vorgewölbte Bauch in einer scharfen Kante abgesetzt. Genau so trägt sich unsere Göttin. Daß sie in die Zeit Assurbanipals gehört, wird sich auch noch aus anderen Merkmalen ergeben.

Der dreifüßige Untersatz ist ein bizarres Gebilde. Er besteht aus fünf Teilen, von denen man kaum sagen kann, daß sie auch nur einigermaßen zu einer inneren Einheit verbunden sind. Denn die flachen Lotosblüten, das oberste Glied der Füße, sind nur an die Rundbasis angelehnt, ohne sie zu tragen. Dann aber folgen unvermittelt abwärts gerichtet Entenköpfe, aus deren geöffneten Schnäbeln Stierfüße herauskommen. Und diese wiederum stehen auf eigenen durch Rillen stufenweise gegliederten spitz zulaufenden Basen. Dem modernen puristischen Logiker im Kunstgewerbe ein wahres Greuel.

Allein, so unorganisch auch das Gebilde sein mag, es hat nun einmal Stil und gerade in seiner eigenwilligen Schwerflüssigkeit liegt Charakter. Es steckt ein eigentümliches, ehrliches Körpergefühl in diesen Formen, kein Stück davon will mehr scheinen, als es ist, und jeder Teil hat jene massive Sicherheit der Form, die sich nur einstellt, wo Jahrhunderte an dem gleichen Gedanken feilen. Der Rhythmus der Bewegung ist trotz allem leicht und frei. Die Kurve, deren erster Absatz bei den Entenschnäbeln endet, wird mit den Stierfüßen invertiert und zuletzt schwebt die Figur doch heiter darüber. Nimmt man das Gestell in die Hand, so legt sich von selbst der Daumen bequem auf die dazu geschaffene flache Blüte. Und man kann so aus den Maßen der Figur wie der Füße berechnen, daß eine assyrische Hand eine mittlere unserer Rasse an Größe nicht übertraf.

In Abb. 7 wiederholen wir aus der vortrefflichen Schrift O. Puchsteins „Die jonische Säule als klassisches Bauglied orientalischer Herkunft“ (Sendschrift der D. Orient-Gesellsch. Nr. 4 Abb. 39) die Rekonstruktion der Mittelstütze des

[32]) Von diesem Körpertypus unterscheidet sich der athletisch schlanke der Sargon-Naramsindenkmäler toto genere. Wie soll man also auch diesen mit Ed. Meyer a a. O. als semitisch ansehen?

Opfertisches auf dem Relief des Assurbanipal (der König bringt nach der Löwenjagd ein Opfer dar, Paterson-Kleinmann Taf. XXXIV) und geben in Abb. 8 und 9 die schematische Zeichnung der Lotosblüte der Füße und jener des Blütenaufsatzes auf dem Kopf der Figur.

Abb. 8

Abb. 9

An jenem Beispiel sind für uns eine Reihe von Feststellungen wertvoll. Zuerst nämlich sein additioneller Charakter. Auch diese Stütze gibt nicht ein Naturgebilde in der organischen Elastizität seines Wuchses wieder, wie das die ägyptische Kunst tut, sauber in der Verwendung vegetabilischer Motive wie keine andere. Sondern wie von einem Schmied befestigt sind die einzelnen Stücke durch dicke Ringe zusammengehalten. Die Form dieser Ringe mit breitem Mittelwulst und schmalen Seitenrändern ist genau die gleiche, wie das an dem Dreifuß Rundbasis und Blüte, Blüte und Entenkopf verbindende Zwischenglied.

Weiter aber finden wir auch in der runden Basis der Mittelstücke die unsere wieder. Nicht bloß in der allgemeinen Form der gedrückten Kugel, sondern auch im einzelnen der gravierten Zeichnung. Einem oberen Bogenfries entspricht ein unterer. Am Dreifuß ist die Zeichnung etwas schematisch vereinfacht, die wir von einer assyrischen Säulenbasis aus dem Palast Sanheribs in Kujundjück, Dieulafoy, L'art ant. de la Perse III S. 58, besser Puchstein a. a. O. S. 33 Abb. 40, und von dem schon angeführten Modell eines Lamassu oben S. 11 und Puchstein S. 34 Abb. 41 vortrefflich kennen. Wie Puchstein a. a. O. S. 34 dargelegt hat, ist die Ornamentik der Basis dem Kelch der assyrischen Wasserrose entnommen. Die schwere Lotosblüte aber, auf der das Tischbecken aufruht, gibt genau das gleiche System wie der flache Blütenteil der Füße und der Kopfaufsatz unserer Bronze, nämlich jene charakteristische assyrische Form, in der „der Fruchtboden der Blüten eine besondere Hülle von rundlichen Blättern erhalten hat". Puchstein a. a. O. S. 17. Das aus dem Ägyptischen stammende, im Assyrischen umgebildete Motiv[38]) tritt am reichsten auf in der Dekoration der prachtvollen skulpierten Fußböden aus dem Palast des Assurbanipal, Paterson-Kleinmann Taf. LIX, Puchstein a. a. O. S. 16, Abb. 17, A. Riegl, Stilfragen S. 94 Fig. 34, die mir für die Frage nach dem Alter des vorderasiatischen Knüpfteppichs eine entscheidende Antwort zu geben scheinen.

Endlich ist noch eine Eigentümlichkeit unseres Geräts auf den Denkmälern Assurbanipals bezeugt. Die merkwürdigen geriefelten spitz zulaufenden Basen unter den Stierfüßen kommen genau so vor an dem Mobiliar seiner Szenen, dem vorhin angeführten Tische beim Opfer nach der Löwenjagd und vor allem am Gestühle des bekannten Gartenfestes, Paterson-Kleinmann Taf. LXI, Puchstein a. a. O. S. 35 Abb. 43, Perrot-Chipiez II S. 106 f. Fig. 27 f. (Abb. 10). Die modernen französischen Rekonstruktionen bei F. Delitzsch, Assurbanipal und die assyrische Kultur seiner Zeit, Der alte Orient XI 1910, 1. Heft S. 28 ff. Auch dies ist erst eine jüngere Form. Denn Thron und Schemel des Assurnazirpal, Layard I Taf. 5, Perrot-Chipiez II S. 728 Fig. 390, deren Stil beinahe in allen Einzelheiten die

[38]) Siehe auch M. Meurer, Vergleichende Formenlehre des Ornamentes S. 385 und A. Riegl, Stilfragen, S. 92 ff.

erhaltenen Bronzemöbel im Brit. Museum, abgebildet bei C. L. Ransom, Studies in ancient Furniture S. 74 Fig. 39[34]), Luschan a. a. O. S. 10 Abb. 5 zeigen, kennen sie noch nicht. Sie entsteht erst unter Sargon, wo durch übermäßige Häufung eines feinen Blattstabes der Zapfenfuß eine traubenähnliche Gestalt

Abb. 10

erhält, wie zum Beispiel Botta-Flandin, Monument de Ninive I, Taf. 17 19, 22, 57ff. Perrot-Chipiez II S. 101 Fig. 24. Als Traube ist das Motiv dann wirklich unter Sanherib gebildet worden, so: Paterson, Palace of Sinacherib Taf. 14, 18, Paterson-Kleinmann Taf. LXIX, Perrot-Chipiez II S. 519 Fig. 237. Die Mode unter Assurbanipal vollzieht also wieder eine Vereinfachung dieser Form[35]).

[34]) Für die Datierung dieser interessanten Stücke steht daher nicht wie Ransom a. a. O. S. 73, Anm. 3 meint, eine weite Latitude offen. Sie gehören wirklich in die Zeit Assurnazirpals. Ihre einfachen Formen werden unter den späteren Regierungen durch Häufung der Schmuckglieder immer barocker.

[35]) Das Motiv stammt gewiß wie wohl überhaupt alle dekorativen Elemente der Architektur des Geräts aus Ägypten. Beispiele des alten Reichs von Thronen mit Zapfenbasen unter den Löwenfüßen bei Erman, Ägypten, S. 260 ff. und die prachtvollen erhaltenen Sessel der XVIII. Dyn. bei Capart, L'art Egyptien, Taf. 78 und 181. Was aber ist der Sinn dieser merkwürdigen, überflüssigen und die Lebendigkeit des dekorativen Motivs störenden Zutat? Doch kaum ein anderer als der einer Euthynteria. Sie geht zurück bis in die Thinitenzeit. Siehe die Elfenbeinfüße aus Hierakonpolis Capart, Primitive Art in Egypt S. 135 Fig. 107 Maspero, Geschichte der Kunst in Ägypten S. 2, Abb. 3. Sie rechnet mit dem unebenen weichen Fußboden. Vgl. auch L. Borchardt in Mitt. d. D. Or. Ges. Nr. 46, 1911 S. 25. — Den Einfluß der phönikischen Industrie als der eigentlichen Vermittlerin zwischen Ägypten und Vorderasien möchte ich nicht so hoch einschätzen, wie das Puchstein

Dagegen ist der wichtigste uns noch beschäftigende Teil der Füße, die eigenartige Verbindung von Entenkopf und Stierfuß, gewiß eine jüngere assyrische Erfindung. Beide Teile sind von energischer Haltung. Am Entenhals ist in sorgfältiger Gravierung der Flaum angegeben, im glotzenden Auge die Pupille graviert, ebenso der scharf abgesetzte Schnabel durch zwei jederseits an seinem Rücken hinaufführende Linien, vorne am Ende durch einen nur an einem Stück noch sichtbaren kleinen Halbkreis. Der Stierfuß mit gespaltenem Huf und den in der Profilansicht äußerst scharf ausgebildeten Afterhufen Unter den Schnäbeln geben die vorragenden Knorpelteile sozusagen eine ideale mittlere Basis. — Es scheint, als habe die ältere babylonische Kunst gar kein verziertes Stützwerk gekannt. Ihre Hocker und Throne sind äußerst einfach, der immer gleich wiederkehrende Sitz des Gudea ist gänzlich schmucklos, die Götter der älteren Zylinder[36]) sitzen auf lehnenlosen Würfeln oder gepolsterten Taburets, Šamaš, auf der Hammurabistele, wie der Gott der Reliefs Délég. en Perse I Taf. IIIa; VII Taf. IC auf einem Sitz, der offenbar mit der Fassade seines Tempels verziert ist. Allein wie vorsichtig man bei Schlüssen auch aus einem scheinbar so reichen Material sein muß, lehrt ein einziges zufällig erhaltenes Monument. Auf einem in die Zeit Urengurs gehörenden Zylinder, Menant, Glypt. Or. I, Taf. IV, 2, Perrot-Chipiez II, S. 38 Fig. 3[37]) ist der Thron mit Lehne und mit einem als tragender Fuß fungierenden Stierbein ausgestattet. Dies ist also für unser Motiv das einzige Beispiel im älteren Babylonischen. Ob es in dieser Kunst selbständig erfunden oder wie aus den S. 14 Anm. 35 angeführten Beispielen zu schließen, aus Ägypten entlehnt ist, kann einstweilen nicht entschieden werden.

Im Assyrischen sind, wie schon die oben S. 13 angeführten Beispiele lehrten, in Tierfüße auslaufende Möbelbeine stehende Form. Die Auswahl ist, wie immer, in dieser Kunst gering. Löwenfüße an Schemeln, Thronen, Tischen: Layard I Taf. 5, 30, 59, 65 Botta-Flandin I Taf. 19, 22f. usw. Stierfüße vor allem an Klappstühlen und Tischen: Layard I Taf. 30, 77, Paterson, Palace of Sinacherib Taf. 8, 76, 84 usw. Ein in Stierfüße auslaufender Kesseluntersatz befindet sich im Louvre, Perrot-Chipiez II 732, Fig. 393. Er gibt eine Form, die den Standartenträgern auf den Bronzereliefs von Balawat (Billerbeck-Delitzsch a. a. O.

---

a. a. O. S. 32 und andere tun. Denn was die phönikischen Elaborate trotz ihrer hohen technischen Vollendung so widerwärtig macht, ist nicht bloß die innerlich unproduktive Kompilation entlehnter Elemente, sondern auch die charakterlose Verwilderung, die diese im syrischen Gebiet überkommt. Was haben assyrische Motive wie die oben zitierten skulpierten Fußböden für eine strenge Vornehmheit neben ausschweifenden und doch innerlich leeren und gefühllosen Kompositionen wie den bekannten phönikischen Elfenbeinarbeiten z. B. F. Poulsen, Orient und frühgriechische Kunst, Abb. 37 und 39. Auf dem Umweg über solche Vorbilder würde die assyrische Kunst nie zu der asketischen Strenge ihrer vegetabilischen Motive gelangt sein. Die Entlehnung aus Ägypten ist direkt gewesen. Vortreffliche Beurteilung des phönikischen Stils bei Poulsen a. a. O. S. 19 ff.

[36]) Beispiele sind in den Découv. en Chaldée, Coll. de Clercq. I., Menant, Recherches sur la glyptique Orientale zu jedem genus leicht zu finden.

[37]) Zur Legende siehe Delaporte, Catal. des Cylindres Orientaux de la Bibl. nat. S. XXIX. — Der Thron auf dem Kalksteinrelief Gudeas in Berlin Ed. Meyer a. a. O. Taf. VII. scheint unverziert gewesen zu sein.

Taf. I, Unger a. a. O. Taf. I, 7) nahezu gleich ist. Den von Lehmann-Haupt in Van gefundenen Leuchter geben wir nach Materialien zur älteren Geschichte Armeniens und Mesopotamiens S. 94 Fig. 63 in Abb. 11 wieder[38]). Er gehört etwa in die Zeit Assurnazirpals und ist daher einfacher wie der unsere. Über den Stierfüßen sitzt nur ein breiter Steg, auf deren einem eine kleine liegende Sphinx erhalten ist. Nahezu einen unserer Form gibt bei Paterson, Palace of Sinacherib Taf. 55 ein Kandelaber unter der Kriegsbeute wieder, der das Modell einer eroberten Stadt trägt.

Abb. 12

Ein Beispiel läßt auch noch erkennen, wie etwa unsere jüngere Lösung entstanden ist. Auf dem Relief Sargons Botta-Flandin II Taf. 140, hier in Abb. 12 wiederholt, ist eine Wage dargestellt. Das Gestell ist in drei Etagen aufgebaut, deren untere das uns schon geläufige Motiv der Zapfenfüße, deren mittlere Stierfüße, die obere Löwenfüße enthält. Suchte der jüngere Künstler durch eine flüssigere Bewegung die scharfe Cäsur der Einzelmotive zu beseitigen, so mußte er die Wiederholung der Füße aufgeben und eine lockere Verbindung herstellen. Gewiß ist die Ente oder Gans, wie schon in S. 3 Anm. 4 angedeutet, als Kulttier in die Ornamentik[39]) gekommen. Die gewonnene Lösung ist zwar nicht organisch, aber im Sinne Goethes ist sie doch wahr, denn sie ist weit über die assyrische Kunst hinaus fruchtbar geworden.

Die merkwürdigste von den Befangenheiten der babylonisch-assyrischen Kunst ist ihre Enthaltsamkeit gegenüber der Pflanzenornamentik. In der in verschiedene Gattungen zerfallenden Keramik von Boghasköi, so weit sie mir bekannt ist, kommen zum geometrischen Linearornament zwar Tiersilhouetten, aber es gibt nicht eine einzige Scherbe mit der Darstellung einer Blüte. Auch in der elamitischen Keramik, die Pottier eben in Delég. en Perse, Mém. XIII vortrefflich untersucht

[38]) Für die leihweise Überlassung des Zinkstocks sind wir der K. Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen, sowie der Weidmannschen Buchhandlung zu Dank verpflichtet.

[39]) Die von Lehmann-Haupt a. a. O. S. 95 herangezogenen in Wasservögelköpfe auslaufenden assyrisch-babylonischen Gerätgriffe in London kenne ich nicht aus eigener Anschauung. Babylonische Gewichte in Entenform in Délég. en Perse Mém. XII S. 5 ff. Enten in der Keramik siehe H. Grothe, Meine Vorderasienexpedition I, Taf. XVI, 1 u. 2. Entenmotive im Jonischen: Brit. Museum, Excavations of Ephesus, Taf. XXV 10 und 11.

hat, kommen zwar vereinzelt vegetabilische Motive[40]) vor, aber neben der linear-geometrischen Dekoration nur als kümmerliche Einfälle, nicht als System. Auch die Blütenornamentik verdankt die Welt Ägypten. In Babylonien pflegt man die Blume wohl und schmückt sich mit ihr, aber erst der assyrische Künstler folgt der Anregung des Nillandes. Nicht enthusiastisch, phantasievoll wie damals die Kreter, sondern bedächtig, pedantisch, aber auch durchdacht in der Weise des Alters. Die Anregung, durch einen Blütenaufsatz die Figur zum tektonischen Träger zu machen, ist ihm gewiß auch aus den überreichen dekorativen Erfindungen Ägyptens zugekommen. Die Idee war vorbereitet durch die Stützfiguren wie auf dem Fragment im Brit. Mus. Perrot-Chipiez II S. 276 Fig. 113 und jenes nach den Asphaltabdrücken rekonstruierten hölzernen Thrones in Esagila, Koldewey, Die Tempel von Babylon und Borsippa S. 43 Abb. 62[41]). Aber die dort übliche starre Federkrone erschien dem Künstler Assurbanipals offenbar zu unlebendig und daher ersetzte er sie durch die Blütenform, deren geschwungener Contour etwas von der Elastizität einer griechischen Kapitellform hat. Die Größe des Blütenaufsatzes, der ohne weitere motivierte Verbindung auf dem Kopf der Figur sitzt, ist so gewählt, daß er klar als wichtiges dekoratives Zwischenglied und nicht etwa imitativ als Kopfschmuck der Figur erscheint.

Abb. 11

Wir haben zum Schlusse noch die Bedeutung des Geräts und seine Rolle in der weiteren Geschichte seines Typus zu erwägen.

Wir haben es bisher einen Leuchter genannt. Diese Benennung stützt sich auf folgende Beobachtungen. Über dem Blütenaufsatz setzt, deutlich von ihm getrennt, eine neue Fläche an. Der jetzige Rand dieser ist unregelmäßiger Bruchrand. Das etwa 2 mm dicke Bronzeblech muß weit über ihn hinausgereicht haben und wir kommen so zur Form eines horizontalen Tellers, wie er auf dem Kandelaber aus Van (Abb. 11) oben liegt und in dem kupfernen Leuchter

[40]) Siehe die Zusammenstellungen a. a. O. S. 38, 46, 54.

[41]) Siehe dazu auch O. Puchstein in Ztschr. f. Assyriologie IX, 1894, 411 ff.

Abb. 13

aus dem Merkes von Babylon, hier nach Mitt. d. D. Orientgesellsch. 1909 Nr. 42 S. 10 Abb. 4 in Abb. 13 wiederholt, gegeben ist[42]).

In diese Tellerfläche waren an drei Stellen in gleichen Abständen dünne Stifte eingelassen, an der auf der Tafel sichtbaren Seite sogar zwei, an den anderen Punkten je einer. Sie sind jetzt ausgebrochen und nur mehr aus den im Durchmesser je etwa 2—3 mm breiten Löchern zu konstatieren. Unten müssen sie mit ziemlich starken Köpfen ausgestattet gewesen sein, denn unter jedem Loch ist eigens eine ziemlich breite Stelle dafür aus dem Rande der Lotosblüte ausgefeilt, wie das auch auf Taf. I und in Abb. 1 zu sehen ist. Diese Stifte können nicht etwa ein weiteres Glied des Systems verbunden haben. Ein solches wäre nicht nur über dem tragenden Schlußglied, dem Blütenaufsatz, dekorativ unverständlich, sondern auch, wenn es vorhanden gewesen wäre, gewiß wie Untersatz und Figur durch einen dicken Metalldübel verbunden worden. Die Stifte können zu nichts anderem gedient haben als wie der starke Zapfen auf dem Leuchter aus dem Merkes, zur Aufnahme der Kerze.

Vitruv führt an einer oft kommentierten[43]) Stelle, De architectura I, 15 ff. bezeichnender Weise die Einführung der beiden Typen gebälktragender Figuren, der Karyatiden wie der Atlanten, auf Ereignisse zurück, in denen Griechen mit den Persern zu tun hatten. Wie beinahe immer in der antiken Kunstschriftstellerei gibt auch hier die Anekdote nicht ein objektiv richtiges Faktum, wohl aber die rechte Spur. Die Griechen haben sehr wohl gewußt, daß sie beide Bildungen dem Orient entlehnt hatten. Für die Atlanten ähnlichen Stützfiguren ihrer Throne ist auch mit Recht auf die orientalischen Königsthrone als Vorbilder verwiesen worden[44]). Aber für die eigentliche Karyatide fehlte bisher der Beweis. Ihn bringt unsere Leuchterfigur. Sie enthält alle im Griechischen sich entwickelnden Ideen im Keime. Denn ihr Aufsatz nähert sich ebenso der abstrakten Form eines Kapitells, wie der später auftretenden eines geflochtenen Korbes und auch die herrlichen Motive, in denen die Figur in Rankenwerk einbezogen wird, das aus einem von ihr getragenen Blütenkelch aufsteigt, liegen darin im Ansatz verborgen[45]). Sogar das Tier, auf dem sie, wie wir vermuteten, stand, wird von

[42]) Die Benutzung des Zinkstocks verdanken wir der Freundlichkeit der Deutschen Orientgesellschaft.

[43]) Puchstein bei Pauly-Wissowa, Real-Enz. II, Sp. 2107 ff. Wolters in Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. VI 1895 S. 40.

[44]) Mendel im Bull. corr. hell. 1900, XXIV, S. 566. Siehe auch die oberflächliche Materialsammlung bei Wurz, Plastische Dekoration des Stützwerkes.

[45]) Siehe für viele die drei bei Daremberg-Saglio, Diction n. des antiqu. I, 2 S. 930 f. abgebildeten Beispiele.

der jonischen Kunst übernommen[46]), aber nachher als eine dem Griechen der klassischen Zeit barbarisch erscheinende Hyperbel wieder ausgeschaltet. Und zuletzt gehen die Kandelabermotive auf den Wänden des vierten pompejanischen Stils mit ihrer nur wieder im Rokoko erreichten Seligkeit künstlerischer Phantastik auf ein scheinbar so starres System wie das unserer Figur als Ausgangspunkt zurück.

Aber auch das dreifüßige Gestell wird fortan einen wichtigen Platz in der Geschichte der Ornamentik einnehmen.

A. Riegl hat zuerst gesehen, daß die „Junktur" in der assyrischen Blütenornamentik einen entscheidenden Fortschritt über das ägyptische System hinaus bedeutete[47]). Wir behalten diesen Begriff bei, um auch die Verbindung der beiden Elemente, Entenkopf und Stierfuß, zu bezeichnen. Auch die zoomorphe Junktur ist eine assyrische Erfindung, die nie wieder aufgegeben worden ist.

Schon Lehmann-Haupt a. a. O. S. 94 Fig. 64 hat neben den von ihm gefundenen Kandelaber einen römischen des ersten Jahrhunderts aus dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe gestellt, der Art, wie sie aus Pompeji im Museum von Neapel zahlreich erhalten sind. Er konnte kaum wissen, wie richtig seine Gegenüberstellung war. Denn nicht nur ist der Aufbau des Stücks, freilich in der akzentuierten, elastischen Verfeinerung des jüngeren Stils, der gleiche wie der des assyrischen Funds, sondern die Füße zeigen eben die zoomorphe Junktur, die uns interessiert: Pantherfüße, die dem Rachen von Pantherköpfen entwachsen. Der Hamburger Kandelaber ist aber nur die römisch-hellenistische Umbildung eines etrus-

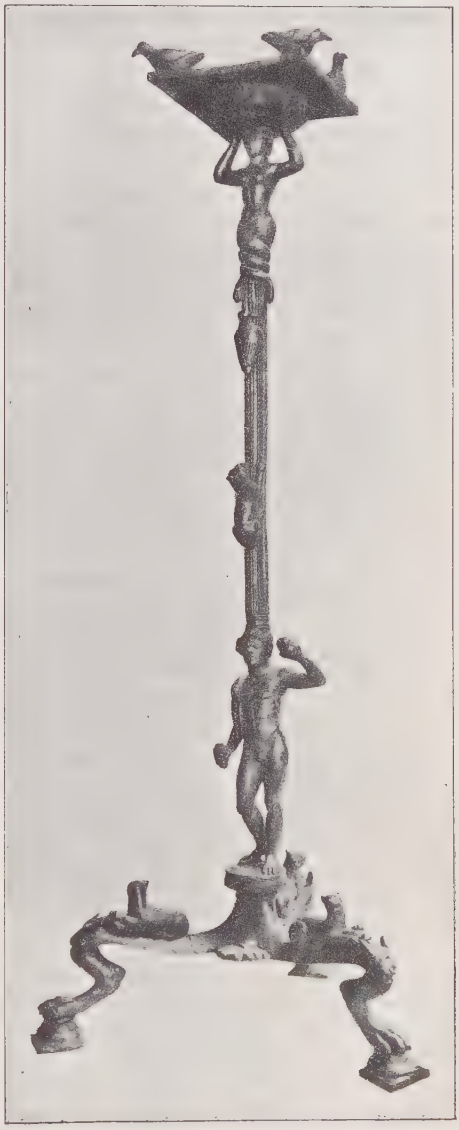


Abb. 14

[46]) Dreifuß in Oxford, Journ. Hell. Stud 1896, S. 275.

[47]) Siehe Riegl, Stilfragen, S. 92 f.

kischen Typus, dessen Dreifuß immer wieder jenes Motiv der Junktur aufweist. So Burlington Fine Arts Club 1904, Illustr. Catal. of Ancient Greek Art Taf. XLIX, A. 28 (Abb. 14) wieder Greifenfüße aus Greifenköpfen. Milani, Il. R. Museo Archeologico di Firenze II Taf. XXIII, Greifenklauen aus Delphinköpfen. Diese Beispiele des vierten Jahrhunderts stehen unserem Dreifuß nicht allein in diesem Motiv nah, sondern auch in der Verwendung der stützenden, in dem Florentiner Beispiel auch mit einem Blütenaufsatz verbundenen Figur, ja an dem englischen Stück erscheinen sogar wieder auf dem horizontalen Teil der Füße liegende Panther, die Nachfolger jener liegenden Sphinx am Kandelaber aus Van[48]). Endlich gibt das englische Beispiel wie andere auch einen besonderen Basenteil unter den Füßen, der eine Umbildung des assyrischen Basenzapfens[49]) ist. Diese Genealogie, deren Beispiele sich noch leicht mehren lassen[50]), reicht aber noch weiter zurück. Denn schon die älteste etruskische Kandelaberform in dem Stück aus der Tomba del Duce von Vetulonia, Milani a. a. O. Taf. LXII, 3 Montelius, Civilis. primit. en Italie Taf. 184, 13 Notiz. degli scavi 1887, Taf. 14, 5 (hier Abb. 15), ist nichts anderes als eine kümmerliche Reduktion eines assyrischen Vorbildes unserer Art in den etruskisch-italischen Stil um 600 vor Chr. Es ist freilich von jenem nichts übrig geblieben als die geschwungene Form der Beine, die kleinen Löwen wieder auf diesen und oben die Blütenknospe.

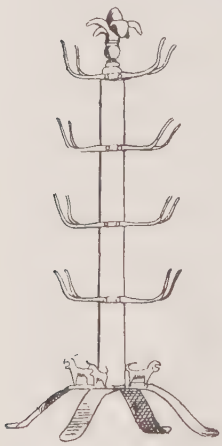


Abb. 15

Etwa ein Jahrhundert jünger ist eine andere Gruppe etruskischer Bronzekandelaber, von der das schöne Stück im K. Antiquarium in München von Wigand a. a. O. S. 38 Abb. 4 und in Hirths Formenschatz 1902 Nr. 109 abgebildet ist. Ein diesem nächst verwandtes Stück befindet sich in der Bibliothèque Nationale in Paris, Babelon-Blanchet, Catal. des Bronces ant. de la Biblioth. nat. S. 594 Nr. 1477 (hier Abb. 16) und dieses bewahrt eine deutliche Erinnerung an den

Abb. 16

[48]) Den dreifüßigen etruskischen Lampenträger bezieht auch K. Wigand, Thymiateria, Bonner Jahrb. 122, 1912, S. 35 ff. richtig auf den Orient, geht aber auf unsere Frage nicht näher ein.

[49]) Von Wigand a. a. O. S. 35, Anm. 4 auf Ägypten bezogen, wozu oben S. 14, Anm. 35.

[50]) Bronzeleuchter im Museo Gregoriano, Mus. Gregor. I Taf. LV. Weege in Helbig-Amelung, Führer [3] I S. 360 Nr. 595: Löwenbeine, die aus Greifenköpfen hervorwachsen. Auf der etruskischen Bronzesitula im Museum of Fine Arts in Boston, Baldw. Coolidge Phot. Nr. 9418 wird der Ausguß durch einen Stierfuß gebildet, der aus einem Greifenmaul herauskommt. Gleicher Werkstatt muß die Bronzepfanne in der Sammlung P. Arndt in München angehören, auf die mich ihr Besitzer aufmerksam macht: Der Röhrengriff endet wieder in einen Greifenkopf, aus dem ein Entenhals und Kopf erscheint.

assyrischen Urtypus. Nämlich auf den Greifenbeinen mit Zapfenbasen sitzen Enten, wie sie gewiß auch auf dem Münchener Exemplar vorhanden waren[51]). Nun wird auch klar, was mir längst auffiel, daß nämlich das eigentliche Griechenland diesen in Etrurien so häufigen Kandelabertypus, nicht kennt. Dieser ist eben die direkte Imitation und Weiterbildung des assyrischen Musters, während die griechische Kunst wohl in zahlreichen Schöpfungen ihrer Standspiegel, Griffe usw. die Anregungen des Orients und Ägyptens aufgenommen hat, aber sie in ihrem Geiste neu selbständig verarbeitete. Jene zoomorphe Junktur aber hat sie abgelehnt. Diese ist erst auf dem Umwege über das Etruskische, von dem immer deutlicher wird, wie stark es orientalisiert ist[52]), in die Κοινή des hellenistisch römischen Formenschatzes gelangt.

So ist uns zuletzt kein winziger Teil unseres Monuments bedeutungslos geblieben. Ist es verknüpft nach rückwärts mit jenen Anfängen menschlicher Kunst im Euphrat- und Tigrislande des vierten Jahrtausends, sind Verbindungen in ihm lebendig, die nach Ägypten hinüberreichen, so haben wir es auch als Träger lebendiger Formideen erkannt, die in der griechischen und italischen Welt in ewiger Fruchtbarkeit sich weiter entfalten. Es ist uns wie ein Symbol jenes Wortes Goethes[53]), das wir unserer Wissenschaft zuliebe mit einer kleinen Änderung citieren: „Die Geschichte der Kunst ist eine große Fuge, in der die Stimmen der Völker nach und nach zum Vorschein kommen“[54]).

---

[51]) Siehe auch den Kandelaber aus dem Fund von Monteleone, Text zu Arndt-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 586, S. 6, Abb. 11. Furtwängler, Kl. Schrift II, S. 324

[52]) Poulsen a. a. O. S. 116 ff.

[53]) Maximen und Reflexionen. Schriften der Goethe-Gesellschaft. 21. Band. 1907. Nr. 545.

[54]) Der Liebenswürdigkeit meines Kollegen M. Busch verdanke ich die folgende chemische Analyse der dem Dreifuß entnommenen Metallproben: „Die Bronze weist unter der Patina eine gegenüber dem weichen Kern auffallend harte Schicht auf. Die Legierung enthält Kupfer, Zinn, Blei und Eisen und zwar ergab die quantitative Untersuchung (des Kerns) folgende Zusammensetzung:

| | |
|---|---|
| Kupfer | 80,42 % |
| Zinn | 7,53 „ |
| Blei | 8,89 „ |
| Eisen | 2,89 „ |

Näherer Bericht soll in der Zeitschrift für angewandte Chemie folgen.“

# DAS NEUE LUITPOLDMUSEUM IN WÜRZBURG

VON HANS STEGMANN

Innerhalb weniger Jahre sind in Bayern in den größeren Provinzialstädten nicht weniger als drei kunst- und kulturgeschichtliche Museen entstanden. Den Anfang machte 1909 Augsburg mit der Vollendung des städtischen Maximiliansmuseums, ihm folgte links des Rheins Speyer mit dem Kreismuseum der Pfalz und nun hat sich vor wenigen Wochen Würzburg mit dem Luitpoldmuseum angeschlossen. Von den drei genannten Regierungsbezirkshauptstädten hat allerdings nur eine ein vollständig neues Museum aufzuweisen, das unter weitgehender Untersützung des Kreises und des bayerischen Staates errichtet wurde, nämlich dasjenige zu Speyer. Augsburg hat sich seinerzeit mit einem Umbau und der Dazunahme eines Gebäudes zu dem schon längst bestehenden, in seinen damaligen Beständen nicht sehr bedeutenden Maximiliansmuseum begnügt und in ähnlicher Weise ist man in Würzburg zu Wege gegangen.

Prinzipiell darf das wohl bedauert werden, trotz der entgegenstehenden Gutachten von Justus Brinckmann-Hamburg, Gabriel von Seidl und des Generalkonservatoriums in München. Denn wenn schon bei Augsburg die Hinzuziehung der dort bestehenden Staatsgemäldegalerie zum städtischen mehr kunstgewerblichen und kulturhistorischen Museum ein viel mächtigeres und eindruckvolleres Bild gegeben hätte, als dies mit dem bloß städtischen Museum der Fall gewesen ist, so wären sicher in Würzburg, wo die bisher verstreuten außerordentlich reichen Sammlungsbestände ein für eine Provinzialstadt außerordentlich reiches Material darboten, der Eindruck und die Wirkung des Museums jedenfalls beim Zusammenfassen in ein großes neues Institut so gewesen, daß nur wenige Provinzialmuseen Deutschlands dem Würzburger Museum hätten nahe kommen können. Was in Speyer, wo die Museumsbestände im großen und ganzen genommen quantitativ die geringsten waren, möglich war, das, sollte man meinen, wäre auch in Unterfranken wohl durchzuführen gewesen. Und wenn auch primär der Staat, der bei einem Zusammenfassen sämtlicher öffentlicher Sammlungen Würzburgs durch seine Beteiligung mit den kunstwissenschaftlichen Sammlungen der Universität sowohl, als mit den unnötigerweise in der K. Residenz verzettelten Beständen der K. Galerien ein materielles Interesse an der Sache gehabt hätte, die finanzielle Beihilfe versagen zu sollen glaubte, schließlich hätte er darauf eingehen müssen, dem Unternehmen eines neuen Museums die hilfreiche Hand zu bieten. Die Stadt Würzburg selbst hatte auch ursprünglich die Absicht, ein neues Museum zu schaffen. Im Jahre 1902, anläßlich des 80. Geburtstages Weiland Seiner Königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern, war als Jubiläumsgabe bestimmt worden, ein neues Museum zu bauen, und die Stadt hatte anläßlich dieser Feier beschlossen, das Grundstück beizusteuern und einen Baukostenzuschuß von 50000 Mk. zu leisten. Später ist man, wie gesagt, leider von diesem Plan, in erster Linie aus materiellen Rücksichten, abgekommen, und so stehen die kunstwissenschaftlich äußerst wichtigen Sammlungen der Universität, das Wagnermuseum, die Gemäldegalerie, die mittelalterliche und neuzeitliche

Skulpturensammlung und das Kupferstichkabinett noch abseits des Würzburger Luitpoldmuseums, ohne Hoffnung in absehbarer Zeit mit diesem vereinigt und aus einer museologisch ziemlich trostlosen Lage befreit zu werden, und die kleine Gemäldesammlung des Staates ist auch nach wie vor im Residenzschloß, wo sie kaum jemand eigens bemerken wird, verblieben. So sehr man in Bayern geneigt war und ist, museale Dinge seitens der Regierung zu zentralisieren, nämlich durch die Oberaufsicht, die das Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns über sämtliche nicht staatliche Museen erhielt, ein Vorgehen, das, wie die Erfahrung zeigt, auch große Schattenseiten in sich birgt, indem auf diesem Gebiete bisher mehr mit selbstzufriedenem Wortreichtum als mit Taten gewirkt worden ist, so sehr muß bei dieser Gelegenheit eine Tat des Staates zugunsten einer weitausschauenden Museumspolitik vermißt werden.

Auf dem Areal und in dem Hause, in dem sich das am 27. Mai wieder eröffnete Luitpoldmuseum befindet, hatten sich die freilich im Vergleich zu heute noch unbedeutenden städtischen Sammlungen und die Sammlung des fränkischen Kunstvereines schon Jahzehntelang befunden, allerdings in einer räumlichen Anordnung, die auf den Namen „Museum“ kaum Anspruch machen durfte. Es bestand dort in der Zeit, als eine überaus lobenswerte, eifrige Sammeltätigkeit in Würzburg sich zu äußern begann, mehr ein Magazin als ein Museum. Die nun ins Luitpoldmuseum überführten sehr wertvollen Sammlungsbestände des historischen Vereins für Unterfranken befanden sich in einem Seitenflügel des Residenzschlosses.

Ursprünglich war das Gebäude, das in der Maxstraße hinter dem Maxschulgebäude und von diesem durch ein geräumiges Gartengrundstück getrennt sich erhebt, das alte chemische Laboratorium der Universtät. Nachdem es an die Stadt übergegangen war, wurden zunächst die Räume des ersten Obergeschosses den Sammlungen, die früher in einigen Räumen des Maxschulhauses sich befanden, dem städtischen Museum eingeräumt. Die rasche Vermehrung der Sammlungen gab zunächst Veranlassung, ein zweites Stockwerk aufzubauen und ebenso verschwand aus dem Erdgeschoß der darin untergebrachte Teil der technischen Schule. Aber auch so hätte der Bau für ein Museum kaum geeigneten Raum geboten, wenn man sich nicht jetzt entschlossen hätte, in zwei Achsen Erweiterungsbauten hinzuzufügen. Daß ehemalige Schulgebäude gute Museumsräume abgeben, wird außer dem von allen Fachgenossen hochverehrten Vorstand des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe wohl kaum Jemand glauben. Auch für die Würzburger hat, wie wir sehen werden, die sonst mit gutem Geschick durchgeführte Adaptierung doch für das Museum eine große Menge von Unzuträglichkeiten mit im Gefolge gehabt. Als eine der hauptsächlichsten dieser Unzuträglichkeiten dürfte es wohl anzusehen sein, daß durch die vorwiegende Benutzung schon vorhandener Räume es notwendig wurde, die Aufstellung der Sammlung in ziemlich willkürlicher Weise vorzunehmen. Es konnte weder ein systematischer, noch ein chronologischer Zusammenhang festgehalten werden. Auch sind bei der durchschnittlich kleinen Zimmergröße eine zu große Zahl von Schauräumen entstanden. Daß, wie es bei älteren, etwa der Mitte des 19. Jahrhunderts entstammenden Gebäuden selbstverständlich ist, auf jede architektoni-

sche Außenwirkung verzichtet werden mußte, mag noch dahin gehen, wenn auch dadurch das Gebäude als solches von außen kaum irgendwie seine jetzige Bestimmung zum Ausdruck bringt.

Diese kleinen Ausstellungen wollte ich nicht unterdrücken, sie haben durchaus nicht den Zweck, die im übrigen ausgezeichnete Schöpfung zu verkleinern. Denn nicht die eben erwähnten, doch immerhin mehr äußerlichen Momente bestimmen den Wert eines Museums, sondern vielmehr der Inhalt und die Art der Vorführung desselben und nach diesen beiden Richtungen kann im ganzen und großen

Abb. 1 Luitpoldmuseum in Würzburg Raum für spätere kirchliche Kunst

dem Würzburger Museum und seinen Neuschöpfern das uneingeschränkteste Lob gezollt werden.

Das Hauptverdienst an der Neugestaltung des Würzburger Museums möchte ich dem langjährigen und unermüdlichen Konservator der städtischen Sammlung, dem Architekten August Stöhr zuerkennen. Aber auch der eigentliche Bauleiter, der mit ihm zusammenarbeitete, der städtische Baurat Kreuter hat sich auf dem schwierigen Felde des Museumbaues verdiente Lorbeeren geholt; nicht minder verdient auch Hofrat Dr. med. Lill, der Magistratsreferent für das Museum, an dieser Stelle genannt zu werden. Während in Augsburg, wie in Speyer die museologisch bewährtesten Künstler der Hauptstadt, Gabriel von Seidl und Rudolf von Seitz

in Aktion traten, hat man sich in Würzburg vollständig auf die eigenen Kräfte verlassen. Daß das museologische Schema, das von Seidl und Seitz geschaffen wurde, auch hier nachklingt, ist für süddeutsche Verhältnisse fast selbstverständlich; aber es ist sicher nur zu begrüßen, wenn auch einmal eine selbständigere lokale Note in den bayerischen Provinzialmuseen, wie hier, angeschlagen wird.

Für die wenig bezeichnende Außenerscheinung des Würzburger Museumbaues mag der hübsche Garten mit seinem alten Baumbestand entschädigen, der zwischen dem Museum und Maxschulhaus eingebettet liegt. Dieser Garten enthält auch sehr wesentliche Schätze des Museums. Neben einer Reihe von Architekturteilen und mehr dekorativen Skulpturen des 18. Jahrhunderts, die von verschiedenen Bauwerken Würzburgs herstammen, beherbergt er auch den romanischen Kreuzgang vom Neumünsterstift, bez. die erhaltenen Teile desselben, des „Lusamgärtleins", indem die sagenhafte Grabstätte Walthers von der Vogelweide von Romantikern erblickt wird und der seinerzeit vom damaligen Besitzer Rosenthal als Leihgabe dem Museum überlassen und eben hier wieder aufgebaut wurde, bis sein so viel Staub aufwirbelnder Verkauf an die Generalverwaltung der Preußischen Museen in Berlin erfolgte. Über die kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung dieses Monumentes, die vielleicht ein klein wenig überschätzt worden ist, brauche ich mich an dieser Stelle nicht zu äußern, nur soviel sei bemerkt, daß der langjährige Streit um den endgültigen Besitz ja nund ahin geschlichtet erscheint, daß dieses Monument Bayern und Würzburg auf alle Zeiten erhalten bleibt. Freilich muß gefordert werden, daß den sehr erheblichen Opfern, die dieser Sieg Bayern gekostet hat, wenigstens dadurch einigermassen Rechnung getragen wird, daß für die Konservierung des Denkmals besser gesorgt wird. Der Kreuzgang muß unbedingt ein- und umbaut werden, wenn

Abb. 2 Luitpoldmuseum in Würzburg Oberer Teil des Treppenhauses

nicht die allein wichtigen, skulpturalen Bestandteile in wenigen Jahrzehnten ein Opfer der Zeit werden sollen.

Ein Gang durch das Museum mag einige der vorher gemachten Bemerkungen bestätigen. Das Erdgeschoß, dem allein durch Anbauten einige höhere Räume, als sie die Schulstockwerke boten, angegliedert werden konnten, enthält im wesentlichen kulturgeschichtliche Sammlungen. Ich möchte es für kein Unglück halten, daß in diesem Museum eine strengere Scheidung zwischen fach- und kulturgeschichtlicher Sammlung nicht Platz gegriffen hat. Auch stört bei dem gegenwärtigen Umfange des Museums der Umstand noch nicht allzusehr, daß der Anfang, nämlich das Erdgeschoß, nicht mit der frühesten Zeit anfängt, sondern daß in gewissem Sinne, da die mittelalterliche Sammlung im ersten Obergeschoß und die vorgeschichtliche und römische im zweiten Obergeschoß untergebracht sind, die Zeitfolge auf dem Kopfe steht. Die Innendekoration der Räume hat vielmehr im großen und ganzen die erste Rolle gespielt und hier waren es vor allen Dingen die für das Museum in besonders großer Zahl zur Verfügung stehenden alten Decken, die der Gesamtinnenarchitektur das charakteristische Gepräge geben. Unterfranken und Würzburg an der Spitze haben eine, wenn auch von den übrigen Stuckdekorationsschulen des Barocks abhängige, recht bedeutende Stelle in diesem Kunstzweig eingenommen und es ist dann den um das Museum verdienten Kräften gelungen, eine größere Anzahl ganz vorzüglicher Exemplare kleinerer, reicher Stuckdecken des 17. und 18. Jahrhunderts dem Museum einzuverleiben, so daß gerade dieser Zweig wohl kaum in einem deutschen Museum wieder so reichhaltig vertreten ist.

Abb. 3 Luitpoldmuseum in Würzburg. Alabastermadonna, 14. Jahrh.

Im Erdgeschoß betreten wir zunächst einen Raum, der mit einer Decke aus dem Prunksaal des Schlosses in Lohr geschmückt ist. Der Raum selbst, in gewissem Sinne als Repräsentationssaal gedacht, enthält eine Reihe guter Möbel aus der

Spätzeit des 17. und 18. Jahrhunderts; Prachtstücke der besonders in Würzburg zur außerordentlichen Blüte gelangten Arbeit der Marketerie bilden ein zweiflügeliger großer Kleiderschrank und die technisch und künstlerisch ganz hervorragende Zunftlade der Metzger von 1734. Ebenso gut wie die Dekoration dieses Saales wirkt die des zweiten, mit Stuckdecke und Portalen aus dem Kloster Unterzell, die an Bedeutung zusammen mit dem mächtigen schwarz graphitierten Barockofen den Wert des übrigen Inhalts, einer noch bescheidenen Sammlung von Volkstrachten, wesentlich überragt. Eine gute Sammlung von Eisenarbeiten der Renaissance und der nachfolgenden Stilepochen setzt die Reihe der Sammlungsräume fort zu der im 4. Raume untergebrachten Sammlung von Zunftgeräten, die ja in keinem Provinzialmuseum heute fehlen dürfen. Der Raum 5 mit einer ausgezeichnet gemalten Kassettendecke aus Schwäbisch-Hall aus dem frühen 17. Jahrhundert birgt die Jagdwaffen in sehr geschmackvoller und technisch vollendeter Aufstellung. Die Waffensammlung des Würzburger Museums ist im übrigen nicht gerade hervorragend. Bei der Fortsetzung derselben im Saal 6 ist der prachtvolle Stuckfries mit jagdlichen Reliefs wohl künstlerisch bedeutender als wie die Waffensammlung, von der nur einige Schilde und eine Reihe guter Würzburger Partisanen den Fachmann einigermaßen reizen möchten. Auch die Sammlung Pedraglia, neuere Kriegswaffen, im Raume 8, der sich an Saal 6 anschließt, bietet höchstens dem Kultur- und Waffenhistoriker etwas, während den Kunsthistoriker nur das gute Barockportal vom Wallerschen Hause in Würzburg zu interessieren vermag. Dazwischen liegt ein sehr gut angeordneter kapellenartiger Raum (Abb. 1), der die kirchliche Kunst des 18. Jahrhunderts aufgenommen hat. Die dort untergebrachten Denkmäler sind durchaus typische Vertreter der späteren kirchlichen Kunst Unterfrankens, wenn sie vielleicht auch im einzelnen nicht

Abb. 4 Luitpoldmuseum in Würzburg. Saal der romanischen Plastik

gerade als Prunkstücke zu gelten haben. Sie geben in ihren älteren Einzelfiguren, Bildern und Paramenten einen guten Begriff von der durchschnittlichen Leistung der im allgemeinen ja recht hochstehenden Kunstübung des Rokoko.
Eine Anzahl von Souterrainräumen, die von dem kirchlichen Raume aus zu erreichen sind, sollen eine Sammlung von aus Würzburg verschwundenen Meisterwerken der Plastik in Gipsabgüssen aufnehmen.
Der zweite Flügel des Erdgeschosses jenseits des Treppenhauses enthält noch einige kulturgeschichtliche Abteilungen von Bedeutung, während Raum 46 mit

Abb. 5 Luitpoldmuseum in Würzburg. Riemenschneidersaal

Gemälden von Würzburger Künstlern und einigen Modernen einer gewissen Nachsicht bedarf.
Kulturgeschichtlich und kunstgewerblich ist die sehr interessante, vollständig in ihrer Inneneinrichtung erhaltene Synagoge aus Kirchheim bei Würzburg weiter zu erwähnen, die als Museumsstück in ihrer Art wohl einzig dastehen dürfte.
Das fränkische Weinmuseum (44 u. 45) besitzt in den mächtigen zum Teil geschmackvoll gebauten und dekorierten Weinkeltern vorläufig seinen Hauptanziehungspunkt.
Das Treppenhaus, das den Zugang zu den oberen Geschossen durch eine Treppe mit reichem Steingeländer vermittelt, welches eine Nachbildung des ehemals im

v. Fichtelschen Hause und nun im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg befindlichen Originales ist, ist in allen drei Stockwerken mit einer großen Zahl von Steinskulpturen ausgestattet (Abb. 2). Neben einer Reihe von Grabsteinen, die keine höhere kunsthistorische Bedeutung haben, sind es vor allem auf den Korridoren und Podesten Gartenskulpturen von Peter Wagner, aus dem Schloßgarten in Würzburg, die ebenso wie die im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen, vor Jahren, um sie der weiteren Zerstörung durch die Witterungseinflüsse zu entziehen, durch Kopien ersetzt wurden. Auf dem ersten Podest ist zur Erinnerung an die Stiftung des Museums und die Namensgebung desselben ein gutes Reliefbildnis Weiland Seiner Königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern von Marie Schlafhorst angebracht.

Abb. 6 Luitpoldmuseum in Würzburg.
Nürnberger buntglasierter irdener Krug um 1550

Im ersten Hauptgeschoß betritt man zunächst die Räume, die im wesentlichen der Skulptur des Mittelalters und der Frührenaissance geweiht sind. Der erste größere Saal (12) ist durch eine Reihe von Schränken mit vorzüglichen kirchlichen Gewändern der Gotik und Renaissance in zwei Teile geteilt. An ihm liegt rechts ein Kabinett, das einer kleineren Sammlung von Schriften und Bucheinbänden gewidmet ist. Besonders die gut aufgemachte Sammlung von Ex-libris, die vorzügliche, frühe Stücke enthält, bedarf der Hervorhebung. Der Plastik und den Denkmälern der kirchlichen Kunst sind die sechs folgenden Räume (13—18) eingeräumt. Sie sind ihrem Zwecke sehr gut angepaßt worden. Ruhige neutrale Tönung der Wände und eine nicht vordringliche, aber charakteristische Ausstattung, die an die im Raum selbst vertretenen Stilepochen anklingt, fallen angenehm ins Auge. Die ganze Abteilung der mittelalterlichen Plastik ist künstlerisch der Glanzpunkt der ganzen Sammlung. Bei dieser kurzen Übersicht über das Museum muß ich leider, schon aus Raumrücksichten, der naheliegenden Versuchung widerstehen, auf die einzelnen Gruppen oder hervorragenden Werke einzugehen. Es kann an dieser Stelle bloß der museologische Befund, nicht aber der kunstwissenschaftliche, behandelt werden. Auch hier ist eine chronologische Reihenfolge nicht eingehalten, was bei dem mäßigen Umfange der Sammlung aber durchaus nicht störend ist. Die zwei ersten Räume enthalten

vorzugsweise Werke der Stein- und Holzplastik der Frührenaissance, der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts und dieses letzteren selbst; die unterfränkische Plastik nach Riemenschneider, die durch eine Reihe von kleineren Altarwerken und Einzelfiguren gut vertreten ist, kann man hier vortrefflich verfolgen. Der Art der Wiederherstellung für museologische Zwecke, insbesonders auch der abgelaugten Figuren, kann das beste Zeugnis ausgestellt werden. In der dritten Halle sind im wesentlichen die Werke der gotischen Steinplastik untergebracht, eine ganz vorzügliche Sammlung, die manches größere Museum mit Neid erfüllen könnte. Perlen, wie die von einem Würzburger Haus stammende Alabastermadonna des 14. Jahrh. (Abb. 3) dürften in ganz Deutschland aus dieser Epoche nur wenig zu finden sein. Noch auserlesener dünkt mich die daranschließende Sammlung von Denkmälern der romanischen Kunst, deren Mittelpunkt der bekannte romanische Taufstein aus Neustadt a. M. bildet (Abb. 4). Der nächste große Raum ist den Werken und der Schule Riemenschneiders gewidmet (Abb. 5). Die Würzburger Sammlungen besitzen mit Berlin und München wohl die glänzendste Vertretung des Meisters. Den Höhepunkt bilden hier die von der Marienkapelle abgenommenen überlebensgroßen Steinfiguren von „Adam und Eva", während die eben daher gebrachten Apostelfiguren trotz aller Charakteristik der Erfindung nur als zweitklassiges Schulgut sich behaupten können. Durch den, wie oben gesagt, geteilten Eingangsraum, der in seiner zweiten Abteilung Kleinplastik und kirchliche Geräte enthält, darunter vor allen Dingen ein prachtvolles silbernes gotisches Rauchgefäß, gelangt man ins Treppenhaus zurück und in die weitere Folge der, der Renaissance und dem Kunstgewerbe gewidmeten Räume des ersten Obergeschosses.

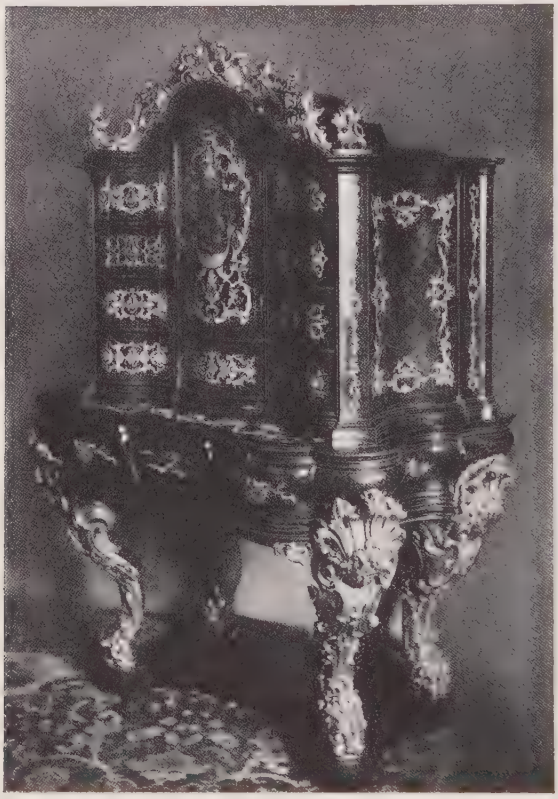


Abb 7 Luitpoldmuseum in Würzburg. Prunkschrank mit dem Wappen des Fürstbischofs Anselm Franz von Ingelheim (1746—49)

In der Aufstellung ist man im wesentlichen der in historischen Museen nach dem Muster des Nationalmuseums in München geschaffenen Art malerischer Bilder gefolgt; Ausstattung und Mobiliar bilden geschlossene Bilder, in die in glücklicher Weise einzelne Gruppen des Kunsthandwerks eingefügt sind. Das Würzburger Museum ist relativ sehr reich an vorzüglichen Möbelstücken, die im Verein mit alten Decken und der durchaus stimmungsvollen Behandlung der Räume einen recht anmutenden Eindruck machen. Im ersten Raume dieser Zimmerfolge (19) fesselt zunächst eine gute gotische Decke, aus dem alten Würzburger Rathaus, das Auge. Zwei treffliche mittelalterliche Truhen und ein vorzügliches Exemplar der spätmittelalterlichen Schreibtische mit der bekannten Dekoration auf ausgestochenem Grunde bilden mit einer Anzahl kulturhistorisch interessanter Bilder der Spätgotik und Frührenaissance die Ausstattung. Es ist bemerkenswert, daß hier auch die künstlerisch und formal minder bedeutenden Stücke dekorativ sehr gut verwendet sind. Ein hübsches kleineres Zimmer (20) hat Kassettendecke, sowie teilweise alte Vertäfelung. Den Inhalt bildet neben einigen guten Möbelstücken die allerdings noch etwas spärliche Kollektion von Edelmetallarbeiten. Der folgende Renaissancesaal (21) gehört zu dem Schönsten im Museum. Hiezu trägt wieder die reiche, farbenfreudige Stuckdecke aus dem Sandhof zu Würzburg mit Szenen aus der Leidensgeschichte Christi wesentlich bei, dazu eine große Anzahl vorzüglichen Renaissance-Mobiliars. Eine besondere Stelle nimmt eine Anzahl Werke der deutschen Hafner-Keramik, ausschließlich wohl Nürnberger Herkunft, ein. Der hier abgebildete Preuningkrug (Abb. 6), der als eines der kostbarsten Stücke dieser Gattung bezeichnet werden kann, mag als Beispiel dienen. Auch die Decke des nächsten Saales (22), der sonst als moderner Ausstellungsraum gehalten ist, stammt aus dem Sandhofe und zwar aus dem Jagdsaal. Hier ist in einer Reihe von Schränken der Glanzpunkt der kunstgewerblichen Sammlung des Museums untergebracht, die Kollektion der süddeutschen Fayencen und Porzellane. Dieselbe dürfte auf dem Gebiete der Fabriken des heutigen Bayerns, was Reichhaltigkeit der Typen und gleichmäßige gute Qualität der einzelnen Objekte betrifft, in Deutschland kaum ihresgleichen haben. Der Umstand, daß gerade in Würzburg eine Reihe hervorragender Kenner und Liebhaber dieses Gebietes leben, hat hier natürlich sehr vorteilhaft eingewirkt. Ganz einzigartig ist die von Konservator und Leiter des Museums zusammengebrachte Kollektion der Manufaktur Damm bei Aschaffenburg.

Auch die nächsten Zimmer (24—27) erhalten ihre bestimmende Note durch die durchwegs angebrachten Barockdecken. Zunächst folgt in dem Raume, der die sehr instruktive Sammlung Würzburger Münzen und Medaillen enthält, ein Plafond aus dem Klingerschen Hause mit Szenen aus „Pyramus und Thisbe"; dann in dem eine Fortsetzung der keramischen Sammlung enthaltenden weiteren Saal ein Stuckplafond aus dem Sandhofe von 1614. Ein anderer Saal mit der reichen Zinnsammlung und einer Decke aus dem Hutten-Palais trifft sehr glücklich die Mischung von Interieur und Sammlungsraum. Von der Ausstattung ist vor allem das schönste Möbel des Museums der Sekretär, der für den Fürstbischof von Würzburg, Franz Anselm von Ingelheim um die Mitte des 18. Jahrhunderts

gefertigt worden ist und durch eine hochherzige Stiftung aus England seinem Vaterlande wieder zugeführt werden konnte, hervorzuheben (Abb. 7). Auch das in seinen Dimensionen kleine, aber in seiner Durchführung außerordentlich feine Prunkzimmer aus dem von Fichtelschen Hause in Würzburg aus dem Jahre 1725 schließt sich ihm würdig an (Abb. 8). Die Vermutung, daß wir es hier mit einer Zimmerdekoration von Balthasar Neumann zu tun haben, läßt sich bei einem Vergleich mit dem Schönsten, was von diesem Meister das Residenzschloß enthält, nicht von der Hand weisen. Jedenfalls können nur wenige

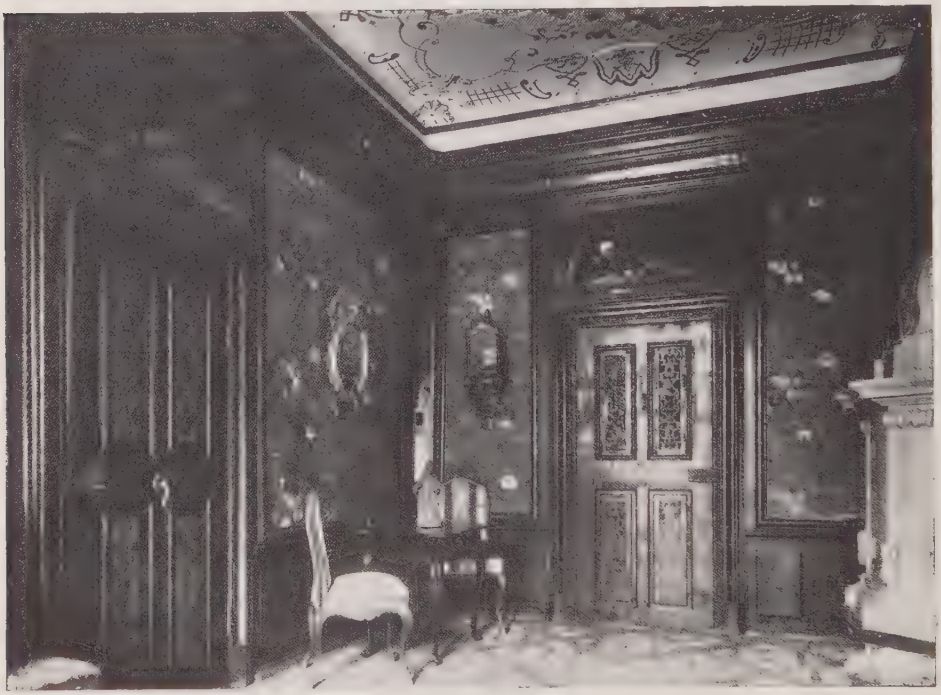


Abb. 8 Luitpoldmuseum in Würzburg. Zimmer aus dem ehem. v. Fichtelschen Hause, 1725

Museen sich des Besitzes eines derartigen Prunkstückes rühmen, dem übrigens die Qualität der dort untergebrachten Möbel durchaus aequivalent ist.
Die folgende Reihe von Räumen (28—30) gibt eine Anzahl von Zimmern des späteren 18. Jahrhunderts. Im ersten derselben, mit Wandmalereien aus dem ehemaligen Württembergischen Hofe, sind einige kleine plastische Holzschnitz-Werke des Würzburger Meisters Witz untergebracht, während ein kleiner darauffolgender Raum eine außerordentliche Fülle von Originalmodellen Johann Peter Wagners, des Hauptes der fruchtbaren und bedeutenden Würzburger Bildhauerschule des 18. Jahrhunderts enthält. Sehr ansprechend ist auch das getäfelte Rokokozimmer aus dem Huttenpalais.

Im zweiten Obergeschoß betritt man zunächst die in vier Räumen (31—34) aufgestellte fränkische prähistorische Sammlung. Das überraschend reichhaltige Material ist hier in außerordentlich übersichtlicher und instruktiver Weise dem Beschauer vorgeführt. Die gesamte Anordnung, die Konservator Dr. Hock mit ausdauernder Liebe durchgeführt hat, darf für ein Provinzialmuseum als geradezu vorbildlich bezeichnet werden. Daran schließen sich einige Räume (35 und 36), die die Volkskunst — Mobiliar, Töpfereien und sonstiges Geräte der ländlichen Bevölkerung — Unterfrankens vor Augen führen. Den geschlossensten Eindruck davon macht die Küche.

Eine weitere Folge von fünf Zimmern gibt die Raumausstattung Unterfrankens im späten 18. Jahrhundert bis zum Empire; hier sind vor allen Dingen die charakteristischen Beispiele früher gemalter Tapeten besonders hervorzuheben. In den Räumen hat einschlägiges Mobiliar der Zeit, eine kleine Sammlung von Textilien und eine hübsche Zusammenstellung von Musikinstrumenten Platz gefunden. Im ersten Raum ist besonders interessant die eiserne Reisebettstelle eines Würzburger Fürstbischofs mit der ursprünglichen Montierung in grüner Seide, ein ebenso geschmackvolles, wie praktisches Möbel.

Das Würzburger Luitpoldmuseum bringt in seiner Gesamterscheinung und Zusammensetzung eine äußerst begrüßenswerte Tendenz für Provinzialmuseen zum Ausdruck, eine Tendenz, die allerdings in Süddeutschland in viel glücklicherer Weise zum Durchbruch kommen kann, als das bei vielen norddeutschen städtischen Museen der Fall ist, diejenige, sich bei intensivsten Ausbau der gesteckten Aufgabe auf die bodenständige Kunst des engeren Territoriums der Stadt und der Provinz zu beschränken. Es sind kaum nennenswerte Dinge im Museum vorhanden, die nicht entweder in Unterfranken entstanden oder in Unterfranken gebraucht worden wären. Es ist ausschließlich unterfränkische Kunst und Kultur, die auf allen Gebieten dem Forscher und dem Beschauer aus dem Volke vorgeführt wird, nicht herausgerissene Beispiele vergangener Zeiten und verschiedener Länder, die für das betreffende Kunst- und Kulturzentrum bloß von sehr geringer Bedeutung gewesen sind.

Besonders in diesem Sinne ist, als das in seinem Gesamtbestand weitaus abgerundetste und in seiner Anordnung bisher weitaus vollendetste Museum in Bayern, das Luitpoldmuseum in Würzburg lebhaft zu begrüßen. Der Wunsch, daß unter verständnisvoller, sachkundiger Leitung, wie bisher, das erreichbare Ziel mit Tatkraft weiter verfolgt werden möge, wird jeder ernsthafte Besucher des Museums teilen und die Stadt und die Schöpfer dieser schönen Kulturstätte zu dem bisher Erreichten aus ganzem Herzen beglückwünschen.

# DER HARNISCH DES RITTERS ST. GEORG

## VON HANS STÖCKLEIN

Schon Ende des 16. Jahrhunderts wurde der Fronleichnamstag in München mit großem Gepränge gefeiert. Durch das Spalier der in Harnisch und Wehr ausgerückten Zünfte, hinter dem sich die Bürgerschaft und die von weither zugereisten Fremden, sowie das Landvolk drängte, bewegte sich die feierliche Prozession, der sogenannte Umgang, den Herzog Wilhelm V. von Bayern zu einem überaus prächtigen Schauspiel gestaltet hatte. Jede der Zünfte stellte irgend eine Gruppe aus dem alten oder neuen Testament, wobei merkwürdigerweise in naiver Unbefangenheit auf den Gott Neptun gleich Gott Vater folgte, der die Erschaffung der Erde und die Scheidung von Land und Wasser darstellte.

Sorgfältig wurden alle mitwirkenden Personen ausgewählt, wobei die vom Herzog selbst gegebenen bis ins kleinste Detail sich erstreckenden Bestimmungen maßgebend waren. So sollte der Longinus womöglich wirklich einäugig sein, als Riesen mußten jährlich 2 Brüder, Schmiede von Mittenwald, nach München kommen, Gott Vater sollte so würdig ausschauen wie der alte Doktor Sixt selig und die Darsteller heiliger Personen sollten wohlgebildete Angesichter und nicht knopfete Nasen haben, noch schilchet (schielend) oder zanluket sein. Besondere Pracht wurde in den Kostümen entfaltet, die in der sogenannten Umgangs-Kleiderkammer aufbewahrt wurden[1]) und nur zur Prozession ausgefolgt werden durften. (An Fastnacht nahm Herzog Wilhelm V. vorsichtshalber die Schlüssel selbst in Verwahrung.) Die Gruppe des Ritters St. Georg stellte der Hof selbst und es mag hier im Auszug die Schilderung dieser Gruppe durch den Direktor des Umgangs, den Lizentiaten Müller eingeschaltet werden[2]):

„LIX. folgt der Ritter St. Georg, welchen das fürstl. Hofgesindt representiert, dessen Patron er ist. Erstlich reiten 2 Trometer in rot und weiß taffeten Panern geziert. Auf solche reiten 2 Leutnant in rot und weiß atlasen Kleidern. Darauf folgt der Reiter Hauptmann allein. Auf solchen folgen 39 Speerreiter, almal 3 und 3 und in der Mitte der Fähnrich all in rot und weiß Taffet gekleidt und mit halben Kires armiert. Darauf folgt ein edler Knab zu Fuß mit einem ganz silbern dobinen[3]) Kleid, welcher der Bruderschaft Fahnen trägt. Auf solchen geht die Margareth und führt den Lindwurm an einer rot seiden Binden. Nach ihr geht ein Jungfrau, welche ihr den Schweif nachträgt. Auf solche gehn noch 2 Jungfrauen zierlich bekleidt. Darauf reiten 6 Trometer und ein Heerpauker auch in weiß und rot Taffet bekleidt. Hernach folgen 3 Kireßer, welche Mann und Ros köstlich in weiß Atlas bekleidt mit roten Kreuzen und samt ihren Speern. Darauf folgen 3 Laggey, welche in ganz weißen Atlas bekleidet. Auf

[1]) Ein Inventar dieser Umgangs-Kleiderkammer befindet sich in der Handschriften-Sammlung der K. Hof- und Staats-Bibliothek München: Cgm. 1968. Inventarium über die fürstl. Umbgangsklaider und andere zur löblichen Procession des heiligen Festes Corporis Christi gehörige Sachen 1596. Fol. 153 Ritter St. Georg.

[2]) L. Westenrieder. Beyträge zur vaterländ. Historie etc. München 1794. Bd. V. Befehle und Anordnungen Wilhelms V. Herzogs aus Bayern, die hohe Fronleichnams-Prozession betreffend. 1580.

[3]) dobin = Tabin, Tobin = gewässerter Taft. Schmeller, Bayer. Wörterbuch I f. 578.

solche reit der Ritter St. Georg in einem ganzen Kires köstlich in silbern Stuck bekleidt. Hernach folgt ein Schildjung, auch in einem silbern Stuck und die Parschen mit silbern Stuck überzogen mit samt einem rot und weiß seiden Fahnen. Auf ihn reiten widerum 3 ganze Kiraßer, wie die vorigen, auch mit Speren."

Über die den Heiligen Georg darstellende Person erfahren wir aus der gleichen Quelle:

„daß die Fürsten nit geringe Personen, sonnder Reichsgrafen, Freiherrn und Ansehnliche von Adel aus der Kammer, gemeiniglich aber diese, die in großen Gnaden bei Ihr. frstl. Durchl. gewesen und denen man ein Ehr und Gnad erzeigen, auch für einen ritterlichen Mann halten wollen, dazu erwählt. Der es geworden, habe sich auch oft selbst bemüht, köstliche Kleider und Edlgestein hervorgesucht und den Ritter St. Georg seinen Kranz oder Hut [4]) dermaßen köstlich geziert, daß sich männiglich verwundert und wohl zu Zeiten ein solcher Kranz über die 80 Tausend Thaler wert gewesen."

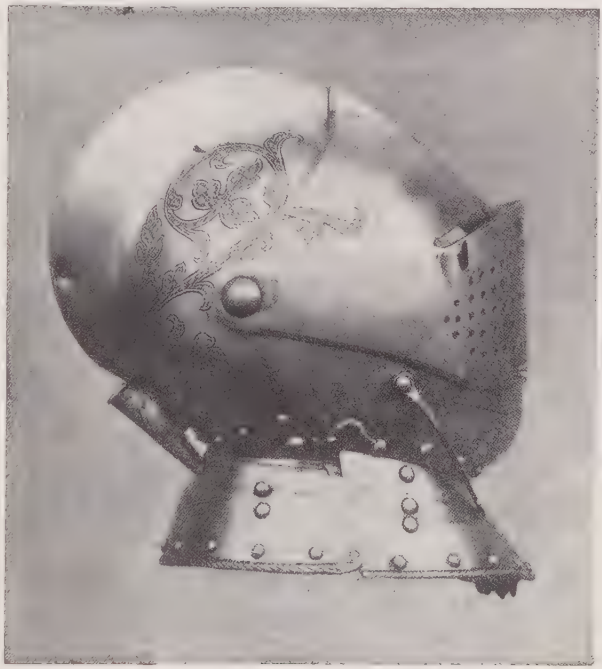


Abb. 1

Die genaue Schilderung des ganzen Kostüms des Ritters St. Georg und seiner Begleitung findet sich in der gleichen Beschreibung (pag. 172). Deren Wiedergabe, so interessant sie auch wäre, kann an dieser Stelle leider nicht gebracht werden.

Die Ausrüstung der vom Hofe gestellten Gruppe befand sich in der damals im alten Hof untergebrachten Harnischkammer und läßt sich durch die Inventare, soweit sie erhalten sind, verfolgen [5]). Ohne wiederum auf Kostüm und Bewaffnung einzugehen, folgt hier die Beschreibung des Harnisches allein in den Inventaren: Inventar von 1627 (fol. 16b).

[4]) Der Helm wurde wohl von den Schildjungen nachgetragen. Der Hut von silbernem Tuch findet sich in den Inventaren der Harnischkammer.

[5]) Inventare der Churfürstlichen Harnischkammer im K. Kriegsarchiv München. A VI 6b.

Ein anderer weißer Küraß vornher mit einem vergoldten Kreuz und Laubwerk, über die Palli[6]) auch zum Freirennen und Fußturnier zu gebrauchen, samt allen seinen hiezu gehörigen Doppelstücken, dabei auch

2 ganze Roßstirn
1 paar Brechscheiben samt
1 paar Handschuh

welchen vor diesem der Ritter St. Georg im Umgang geführt.

Mer 6 gleiche weiße Küraß, jeder über die Palli, zum Freirennen und Fußturnier zu gebrauchen, samt allen notwendigen Doppelstücken, auch bei jedem

1 halbe Roßstirn
1 Brechscheiben und
1 paar Handschuh

welche 6 Küraß die Knecht, so mit dem Ritter St. Georg reiten, zu führen pflegen.

Im Inventar von 1634 findet sich die gleiche Beschreibung, nur mit einer Brechscheibe weniger, ebenso im Inventar von 1637, diesmal mit nur einer Roßstirne. Im Inventar von 1689 fehlt auch der Halsring und Helm[7]). In dem Inventar von 1776 des nunmehr mit der Harnischkammer vereinigten Zeughauses ist der Harnisch nicht mehr aufgeführt.

Abb. 2

Auf der Suche nach älteren Waffen in den Räumen der K. Residenz in München fand ich nun im Archiv des Georgiritterordens einen Harnisch mit einem roten Kreuz auf der Brust, der hoch oben auf einem Schrank stand, in den Händen ein geweihtes Papstschwert haltend[8]). Auf Anregung seiner K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern kam nunmehr der Harnisch durch das Entgegenkommen des Großkomturamts des Hausritterordens vom hl. Georg nach erfolgter allerhöchster Genehmigung S. K. H. des Prinz-Regenten Ludwig von Bayern, des stellvertretenden Großmeisters des Georgiritterordens, als Leihgabe dieses Ordens in das Nationalmuseum in München.

Der Harnisch ist ein Turnierharnisch für das sogenannte neue welsche Gestech über das Dill (Schranke) (Tafel). Der Helm hat einen hohen getriebenen Kamm,

[6]) Pallia d. h. das Gestech über die Schranke (Dill).

[7]) Da der Harnisch mit Doppelstücken versehen war, hatte er jedenfalls 2 Helme, von denen nun noch einer vorhanden war.

[8]) Die Publikation dieses Schwertes, das in der Liste der von Modern im Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses Wien 1901, Bd. 22 beschriebenen Geweihten Schwerter und Hüte fehlt, erfolgt an anderer Stelle.

einen aufschlächtigen Stirnstulp, ein ebensolches, auf der rechten Seite mit runden Luftlöchern versehenes Visier, Kinnreff und 3mal geschobene Kehl und Nackenreifen. Im Stirnstulp befindet sich auf der rechten Seite eine Feder. Deren Sperrstift kann durch einen (hier fehlenden) Lederriemen, der durch das am Oberrand des Visiers sichtbare Loch gezogen war, gelöst werden und ermöglicht dadurch ein Aufklappen des Stirnstulpes, ohne das Visier zu bewegen. Der Sperrhaken an der rechten Seite dient zum Feststellen des aufgeschlagenen Visiers mit Stirnstulpe (Abb. 1).

Abb. 3

Die Brust mit schwachem Grat hat an der rechten Seite 2 durchlochte Zapfen für den verloren gegangenen Rüsthaken.

Brust und Rücken sind am Oberrand und an den Armeinsätzen durch geschnürlte Strickwulste eingefaßt. 2mal geschobene Bauchreifen; an diesen, befestigt durch Riemen mit ziselierten Messingbeschlägen die 4mal geschobenen Beintaschen. Das Armzeug besteht aus Achseln mit Vorder- und Hinterflügen, geschobenen Oberarmröhren, Meuseln mit ganzen Muscheln, Unterarmröhren. Auf der Muschel des linken Armes eine Schraube mit breitem Kopf zur Befestigung des Ellbogenverstärkungs-Stückes. Gefingerte Handschuhe mit Knöchelauftrieben, die hier zu einem für unbefangene Beschauer unverständlich gewordenen Ornament geworden sind (Abb. 2). Es ist dies bekanntlich eine den Deutschen Plattnern eigentümliche Handwerksgewohnheit.

Das Beinzeug setzt sich zusammen aus den einmal abnehmbaren 5mal geschobenen Diechlingen, den 5mal geschobenen Kniebuckeln, Beinröhren und 14mal geschobenen Schuhen mit stumpfen Spitzen. An den unteren Teilen der Diechlinge je 2 messinggefütterte Ösen für die Tragschnüre. Die auf der Innenseite der Beinröhren eingesetzten Blechstreifen lassen vermuten, daß der letzte Träger des Harnisches besonders kräftig entwickelte Waden hatte.

Die Nietköpfe sind, mit Ausnahme einiger später ergänzter, durchwegs von Mes-

sing. Helm, Brust und Rücken sind mit rinnenförmig gezaddeltem orangegelbem Samt vorgeschossen, die Flüge ebenso mit karmoisinrotem Samt.
Die Ätzung, die sich mit Ausnahme der beim Turnier der Beschädigung zu sehr ausgesetzten Vorderseite des Helms, sowie der Beinröhren über den ganzen Harnisch verbreitet, besteht aus elegant geschwungenen Ranken, auf punktiertem Grunde und wie dieser vergoldet. Die Einfassung der Ranken bilden schwarz ausgefüllte geätzte Linien (Abb. 3). Auf Brust und Rücken ist in gleicher Technik und Farbwirkung je ein großes Kreuz mit etwas ausgeschweiften Ecken geätzt[9]); darüber die Kette des goldenen Vließes, ohne das Vließ selbst (Abb. 4). Die Innenseite der Brust ist mit braunem Leder gefüttert, auf welchem mit Tinte folgende Inschrift steht:

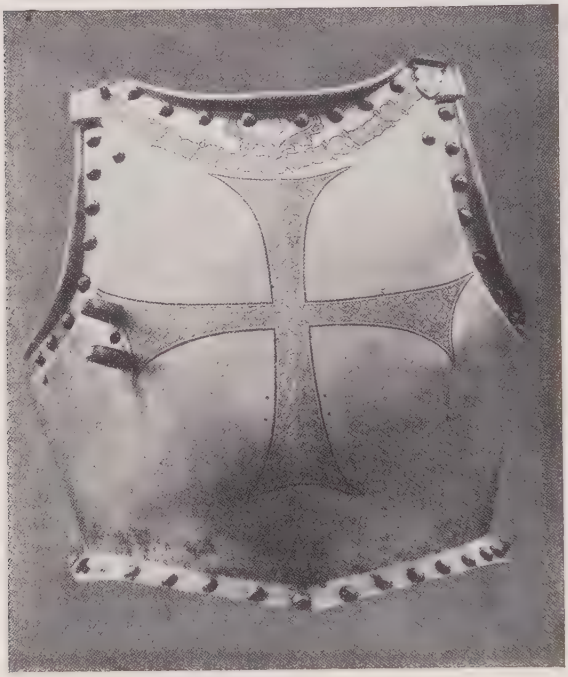


Abb 4

„Den 24. November 1772 ist dieser geharnischte Ritter aus dem Churfürstl. Zeughaus ad ordinis . . . . (unleserlich) Archivium extradiert worden dem Churfürstlichen Hofrat und des hohen St. Georgii Ritter Ordens Secretarius“[10]).

Auf dem Visier, sowie am Oberrand der Brust ist die Augsburger Beschaumarke (Abb. 5) in der für diese Zeit typischen Form eingeschlagen. Eigentümlicherweise ist sowohl bei dem Helm und der Brust, als auch bei der unten besprochenen Sturmhaube der Augsburger Pyr nur mit halbseitigem Fuß (nach links vom Beschauer aus) versehen. Da sich nun der ebenso gestaltete Pyr auf dem einen Harnischbruststück, das ebenfalls aus dem Georgiritterarchiv in das National-Museum kam, wieder findet, kann diese Form des Beschauzeichens für die Zeit um 1580 festgelegt werden. Die erwähnte Brust gehörte vielleicht zu einem Harnisch der 6 Knechte des Ritters St. Georg. Die Meistermarke fehlt. Über den Meister komme ich im weiteren Verlaufe zu sprechen.

Abb. 5

Im Archiv des Georgiritterordens ging der Harnisch als der Herzog Christophs

[9]) Die Übermalung des Brustkreuzes mit roter Ölfarbe wurde im Museum entfernt. Darunter kam die vorzüglich erhaltene Vergoldung zum Vorschein.

[10]) Sekretär des Ordens war damals der kurf. wirkl. Hofrat Ferdinand Bernhard Reichsedler von Hosson.

des Starken von Bayern († 1493). Diese traditionelle Zuschreibung ist aus stilistischen Gründen ebenso wenig stichhaltig als diejenige des in der Schatzkammer verwahrten Schildes, welcher ebenfalls dem Herzog Christoph zugeschrieben wird[11]). Dieser Schild zeigt auf gebläutem Grunde ein vergoldetes Ranken- und Blattmuster und ist höchst wahrscheinlich eine Arbeit von Anton Peffenhauser in Augsburg, der solche gebläute Rüstungen mit gleicher Verzierung für den sächsischen Hof nach Dresden lieferte, wo dieselben noch im k. historischen Museum erhalten sind[12]). Sicher ist nur das (ebenfalls in der Schatzkammer befindliche) Schwert Herzog Christophs beglaubigt, zumal es schon im ältesten Inventar der Münchner Kunstkammer von 1598[13]) diesem Fürsten zugeschrieben wird.

Abb. 6

Die Übereinstimmung des Harnisches mit dem in den Inventaren beschriebenen Harnisch des Ritters St. Georg (in den Inventaren findet sich kein anderer Harnisch mit goldenem Kreuz), sowie die durch die Inschrift des Brustfutters beglaubigte Provenienz beweist mit voller Sicherheit deren Identität. Es war ja auch sehr naheliegend, zum Schmucke des Georgiritterarchives dem Zeughause gerade diese Rüstung zu entnehmen, welche zur Personifikation des Heiligen Georgs gebraucht wurde und deren Träger die Ahnen der damaligen Georgiritter gewesen waren.

Unter den Zubehörteilen des Harnisches werden aber auch in den Inventaren von 1627 und 1634 zwei Roßstirnen, von 1637 an eine Roßstirne aufgeführt. Nun befindet sich im Musée d'Artillerie in Paris eine Roßstirne (G 589)[14]) mit einem Schildchen, welches in vergoldeter Ätzung das gleiche Kreuz mit etwas ausgeschweiften Ecken zeigt, wie die Harnischbrust des Georgiharnisches (Abb. 6).

[11]) E. v. Destouches. Der Hausritterorden vom Hl. Georg. Bamberg 1890, pag. 9. Der Schild ist um 1560—70 entstanden.

[12]) M. v. Ehrenthal, Führer durch das k. Hist. Museum. Dresden 1899 (C 10. D 18.)

[13]) Hof- und Staatsbibl. cod. bav. 2133/4. Ficklersches Inventar.

[14]) Robert, Catalogue du Musée d'Artillerie Paris 1902. Tome II pag. 152. Planche 102. Da ich die Münchner Provenienz des Stückes erst jetzt erkannte, hatte auf mein Ersuchen der vorzügliche Waffenkenner Mr. Ch. Buttin in Paris die Liebenswürdigkeit, die Roßstirne zu untersuchen. Es ergab sich, daß die beiden Teile der Stirne nicht nachträglich zusammengesetzt wurden, sondern ursprünglich zusammengehörig sind.

Die Stirne besteht aus 2 Teilen. Der obere Teil mit Ohrenbechern, Augendeckeln und einer Federhülse für den Federbusch ist blank und ohne Dekoration. Der daran genietete untere Teil ist mit vergoldeten geätzten Ranken verziert, die stilistisch und technisch völlig denen auf dem Harnisch entsprechen. Es dürfte sich also in dieser Roßstirne das gesuchte Zubehörstück gefunden haben.

Der Unterschied zwischen den beiden Teilstücken der Stirne (auch die Federhülse ist von roher Arbeit) mag nun etwas merkwürdig erscheinen. Die Aufklärung geben nun wieder die Inventare.

Im Inventar der Harnischkammer von 1627 (fol. 34a) lesen wir:

„Erstens 2 Roßgelieger von silbern Tuch, als 2 Kappen, 2 Fürbüg, 2 Decken, 2 paar Seitenblätter, 1 Schurz.

Dabei 2 Hauptstierl,[15]) 2 paar Stangenzügel, 2 paar Steigleder, 2 Schweif samt den Schnüren und Dollen (Troddeln). Dies alles, wie obermeldt, ist von silbern Tuch, das Gefräns und Dollen von roter Karmesin Seiden mit silbern Nägeln überzogen, so der Ritter St. Georg und sein Schildjung zu gebrauchen pflegen."

Demnach war über den oberen Teil der Stirne wohl eine Kappe gezogen, die nur den unteren durch Ätzung verzierten Teil frei ließ.

Nach Paris kam die Roßstirne wahrscheinlich mit den vielen anderen Kunstwerken (Gemälden), Rüstungen und Waffen, welche Kaiser Napoleon I. für sein immerhin großzügig gedachtes Zentralmuseum nach Paris entführte[16]). Nach dem Sturze des Kaisers gelangte zwar der größte Teil der geraubten Kunstwerke wieder an die Museen, denen sie entnommen waren, für die Waffen war aber damals zu wenig Interesse vorhanden und so wurde deren Reklamation leider versäumt[17]).

Ein weiteres, offenbar zur gleichen Gruppe gehöriges Stück, auf das mich Herr Direktor Dr. Stegmann gütigst aufmerksam machte, befindet sich im K. Nationalmuseum München (Waffenkatalog Nr. 1408). Es ist eine geschlossene Sturmhaube (Abb. 7) mit hohem getriebenem Kamm, Augenschirm, Backenstücken und geschobenem Nackenreifen. Auf dem Scheitel sind beiderseits geätzte und vergoldete Ranken mit schwarzen Einfassungslinien angebracht, welche genau denen auf dem Harnisch entsprechen. Auch hier ist wie bei der Roßstirne ein auffälliger Gegensatz zwischen dem verzierten Scheitelstück und dem unverzierten Kamm, sowie den Backenstücken. Letztere haben überdies einfache eiserne Niet-

---

[15]) Kopfgestell.

[16]) Bei dem Mangel von älteren Inventaren und Provenienznachweisen im Musée d'Artillerie läßt sich der unmittelbare schriftliche Nachweis nicht führen. Indirekt läßt er sich führen durch das Vorhandensein zahlreicher Stücke der Münchner und Neuburger Rüstkammer. Auf einer mit Unterstützung der k. bayr. Akademie der Wissenschaften unternommenen Studienreise nach Paris gelang es mir, nicht nur eine Reihe von Wittelsbacher Rüstungen, sondern auch zahlreiche andere Waffen, darunter über 70 Prachtgewehre der genannten Rüstkammern mit Sicherheit zu bestimmen.

[17]) 1815 waren, wie Ch. Buttin (Une prétendue armure de Jeanne d'Arc; Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France t. LXXII. Paris 1913 pag. 29) nachweist, die wertvollsten Rüstungen in 110 Kisten verpackt und mit Ausnahme von fünf in Paris versteckten Kisten aus Paris entfernt worden. Blücher, der mit dem verbleibenden Rest gründlich aufräumte, hätte dieselben sicher nicht dort gelassen. Bei dieser Gelegenheit kam auch offenbar der von Lienhart Peringer in Landshut für Herzog Albrecht V. gegossene Bronce-Hinterlader in das Berliner Zeughaus.

Der Harnisch des Ritters St. Leu

in München

köpfe (die übrigen Nietköpfe sind aus Messing) und roh eingeschlagene Luftlöcher. Durch den Kamm sind 4 paarweise angeordnete Löcher geschlagen, ebenso am unteren Rande des Helmkopfes, und am Ansatz des Augenschirms. Es ergibt sich daraus, daß die Sturmhaube mit einem, nur den geätzten Teil freilassenden Stoffbezug versehen war, dessen Befestigungsschnüre durch diese Löcher gezogen wurden. In der Oberkante des Kammes befinden sich 2 große Löcher für den Helmbusch. Auf der vorderen Spitze des Augenschirms ist die Augsburger Beschaumarke in gleicher Form wie auf dem Harnisch eingeschlagen. Innen am Nackenreifen findet sich eine Bleiplombe mit dem Münchner Kindl, das Eigentumszeichen des Städtischen Zeughauses, welches auch zahlreiche Waffen aus dem alten Churfürstlichen Zeughaus enthielt.

Abb. 7

Die Sturmhaube dürfte identisch sein mit der in dem oben erwähnten Inventar von 1627 (fol. 28b) beschriebenen:

„1 weißpolierte Hauben mit vergoldten Zierradis, darauf ein Geschmuck von rot und weißen Federn mit zween Schweiffedern, von silbernem und falsch goldenem Geflinder ziert sammt einer Schnur von guten Perlen und einer taffeten Binden, so der Schildjung führt, der mit dem Ritter St. Georg reitet."

Auch über den Meister des Harnisches geben uns die Akten Aufschluß. Die Bestellung durch Herzog Albrecht V. von Bayern geht aus folgendem Schreiben hervor[18]):

„Unseren Cammerern und lieben Getreuen — München.

Umgang Corporis Christi betr. die Rüstung St. Georg und für seine Knecht zuzurichten. p. 21. Mai 1579.

Von Gottes Gnaden Albrecht Pfalzgraf bei Rhein, Herzog in Obern und Niedern Bayern.

[18]) K. Reichsarchiv München, Fürstensachen. Fasc. 772 l. Vorliegende Abschrift wurde mir nach Abschluß mein Arbeit von Herrn Max Frankenburger-München, der den Akt bei seinen Archivstudien gefunden hatte, gütigst zur Verfügung gestellt.

Unsern Gruß zuvor, liebe Getreue. Wir haben euer Schreiben empfangen samt demselben aus unserm Marschalken mündlich vernommen, was Ihr dem jungen Kleberger[19]) auferlegt habt, als St. Georgen und seiner Reisigen Rüstung betreffend.

Weil es dann wie wir versteen, meistenteils an den Kürißen für Sanct Georgen und seine sechs Knecht ermanglet, mit der andern Rüstung aller Mann Eurs Vermeldens fast zusammen kommen könnte und aber er Kleeberger bereits bei einem Plattner zu Augsburg Anthonien Pfeffenhauser genannt, die Vertröstung empfangen für die sechs Knecht so viel ganzer gleicher weißer Küriß, wie das Muster, so er auch fürlegen wird, ausweist, dann aber für Sanct Georgen einen zierlichen Küriß mit golden Blumwerk und seiden Borten und vergoldten Ringen staffiert, noch so zeitlich zuzurichten, daß mans auf Corporis Christi haben möge und eine in die andere um fünfzig Gulden herzulassen, so haben wir ihm Kleeberger befehlen lassen, die also zu bestellen, doch mit dem Anhang, könne er noch was herab reißen und um ein leichtes mit ihm übereinkommen, soll ers an seinem Fleiß nit erwinden lassen.

Was dann die Muster zu den Decken für Sanct Georgen und seines Schildbubens Pferd belangt, die sollen von dem golden Tuch, vermög des Kimmerls Verzeichnis mit B, da die Ellen ungefähr 7 fl. gibt, der 6 Knechte Decken und Schurz aber aus dem andern und schlechtern gemosiertem Zeug, die Ellen p. 3 fl. ungefähr bestellt werden.

Und das alles wißt Ihr samt anderm, als dem Fahnen für die Schildbuben, item dem Herrn Spieß, desgleichen den sechs Schürtzern für die Knecht und derselben Fähndlen, auch alles, was noch immer manglet, so darzu erst gemacht muß werden mit Fleiß und Ernst bei den Handwerkern also emsig anzutreiben, damit man auf angeregte Zeit allerding wohl gericht aufkommen mög.

Gleichfalls sollt ihr die beschlagnen Sättl, hiezu tauglich, ebenmäßig von dem hochgeb. Fürsten unserm freundl. lieben Sohn Herzog Wilhelmen zu rechter Zeit nach München erfordern, in maßen ihr anders mehr herzu altem Gebrauch nach von nöten, zeitlich anzuordnen nit unterlassen, denn wir gedenken das ganz Spiel, vorigem unserm Befehl nach, noch endlich vorgehen zu lassen.

Das alles wollten wir euch neben Wiedersendung der zweien Verzeichnisse zu unterthäniger Nachrichtung nit verhalten und wir sein auch mit Gnaden

Ueberkingen,[20]) den XVIII. Mai Ao. LXXVIIII.

Albrecht
Herzog in Bayern

An die H. Cammerrät.

Herzog Albrecht V. sollte den St. Georg nicht mehr in einer prächtigen Rüstung sehen, da er am 24. Oktober des gleichen Jahres 1579 starb. Unter seinem

[19]) Über den Harnischmeister Kleeberger siehe Zeitschrift für historische Waffenkunde. Bd. V. Dresden 1909—11. pag. 25.

[20]) In Überkingen weilte Herzog Albrecht des öfteren, um den damals schon berühmten Sauerbrunnen zu gebrauchen, von dem auch oft, wie die Hofzahlamtsrechnungen erweisen, größere Sendungen nach München geschickt wurden.

Nachfolger Wilhelm V. wurden aber die Rüstungen richtig abgeliefert. Die Hofzahlamtsrechnungen[21]) von 1580 buchen folgende Ausgabe:

Bezalt Anthonien Peffenhauser Plattnern zu Augsburg per 7 Küraß samt ihrer Zugehörung zu dem Ritter St. Geörgen am Tag Corporis Christi zu gebrauchen. 577 fl. 47 kr.

Zweifellos betrifft diese Ausgabe die in den Inventaren aufgeführten Harnische des Ritters St. Georg und seiner 6 Knechte. Damit ist also auch vorliegender Harnisch mit den beiden erhaltenen Zubehörstücken als eine Arbeit Peffenhausers bestimmt. Auch Böheim[22]) brachte diese von Westenrieder[23]) übernommene Nachricht, ohne jedoch den Harnisch selbst zu kennen.

Anton Peffenhauser, über den Böheim[24]) eine grundlegende Monographie geschrieben, ist 1525 wahrscheinlich in München geboren, seit 1545 in Augsburg ansässig und starb dort 1603. Er arbeitete für den Kaiserlichen und sächsischen Hof, sowie für den spanischen Hochadel zahlreiche Rüstungen, von denen bisher aber nur ein kleiner Teil festgestellt werden konnte. Von getriebenen Prunkharnischen läßt sich zur Zeit nur der hervorragend schöne Harnisch des Königs Don Sebastian von Portugal in der Armeria Madrid[25]) durch die Marke für den Meister bestimmen.

Aus den übrigen beglaubigten Arbeiten möchte ich hier nur 2 herausgreifen, welche sowohl durch ihre Plattnerarbeit, als durch ihre geätzten Verzierungen die engste Verwandtschaft mit dem Georgiritterharnisch zeigen. Beide befinden sich im Wiener Hofmuseum[26]). Der eine, mit der Marke des Meisters, dem Dreibein, bezeichnet, wurde 1571 geschlagen und soll dem Erzherzog Ernst gehört haben. Die Ornamente der Ätzung sind absolut identisch mit dem unseres Harnisches. Ein etwas verändertes Muster hat der andere, dem Kaiser Maximilian zugeschriebene Harnisch. Er gehört zu einer Garnitur, von welcher sich 6 Harnische und 2 Sättel noch in Wien befinden. Andere Teile sind jetzt in Petersburg, im Musée d'Artillerie in Paris (G. 600. H. 91) und in der Sammlung von Mr. Franc Gair Macomber in New-York[27]).

Der Ätzer dieser Harnische, sowie des Münchner Harnisches ist nicht bekannt. Zwar habe ich einige Anhaltspunkte, daß derselbe in den Kreis der Ätzerfamilie Holzmann in Augsburg[28]) gehört, doch kann ich, bevor meine Studien in dieser

[21]) K. Kreisarchiv München. Hofzahlamtsrechnungen 1580 fol. 278.

[22]) Böheim W., Meister der Waffenschmiedekunst. Berlin 1897.

[23]) L. v. Westenrieder, Beiträge zur vaterländ. Historie. III. p. 87.

[24]) Böheim W., Augsburger Waffenschmiede. Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. Wien 1892. XIII. p. 202ff.

[25]) Valencia de Don Juan, Catálogo de la Real Armeria. Madrid 1898. pag. 94 (A. 290).

[26]) Böheim W., Album der Waffensammlung des Allerh. Kaiserhauses. I. Wien 1894. Taf. XXV 1 und 2.

[27]) Bashford Dean, Catalogue of a Loan Exhibition of arms and Armor. New-York. 1911. Nr. 108. Plate XXVII. Diese beiden Stücke waren früher in der Kollektion Zschille. (Auktion bei Lepke-Berlin 1900 Nr. 37.)

[28]) Zeitschrift für historische Waffenkunde. Dresden 1906—8. Bd. IV pag. 383. H. Stöcklein, Eine bisher unbekannte Augsburger Ätzerfamilie. Der eine der Ätzmaler, Daniel Holzmann, war auch Dichter und hat uns eine poetische Schilderung des Münchner Umgangs (der oben geschilderten

Richtung abgeschlossen sind, mit bestimmten Angaben nicht hervortreten, sondern muß mir vorbehalten, meine Forschungen späterhin zu ergänzen.

Anton Peffenhauser war schon früher für den Münchner Hof beschäftigt. Wir erfahren darüber einiges aus dem Briefwechsel der Fugger mit dem damaligen Erbprinzen Herzog Wilhelm (V) von Bayern[29]). Die auf Peffenhauser bezüglichen Stellen des Briefwechsels lauten:

10. Nov. 1571. Hans Fugger an Wilhelm (V.).
— — — den Sturmhauben hab ich auch nachgefragt und schon etliche Muster bekommen, aber Meister Antoni[30]) hat etlicher seiner Geschäft halber von Haus nit abkommen können[31]), der wird mit erstem hernach sich selbst zu E. F. Gn. mit den Mustern verfügen.

16. Nov. 1571. Hans Fugger an Wilhelm (V.).
Meister Antoni, Plattner will ich E. F. Gn., so bald er wird abkommen können, mit den Mustern der Sturmhauben schicken.

17. Nov. 1571. Hans Fugger an Wilhelm (V.).
— — — dieweil Meister Antoni, Plattner sein Reis nach München von Tag zu Tag aufgeschoben, und wir ihm selber kein Gewißheit anzeigen wollen, ich aber gedacht, E. F. Gn. möchten ein Verlangen haben, die Muster der Sturmhauben zu sehen, hab ich mich mit ihm dahin verglichen, daß er dieselben hinüber an Harnischmeister schicken soll.

25. Nov. 1571. Hans Fugger an Wilhelm (V.).
— — — will darauf mit dem Plattner handeln, daß er sich mit dem ersten hinüber selbst zu E. F. Gn. verfüge, das wird er auch desto lieber thun, da er zu verhoffen bei E. F. Gn. mehr Arbeit zu haben.

1. Febr. 1572. Marx Fugger an Wilhelm (V.).
Was aber letzlich den Antoni Plattner betrifft, kann ich noch nit vernehmen, ob E. F. Gn. gefällig, er die zween Hauben also fortmach, das wöllen Sie mich zu Ihrer Gelegenheit berichten, damit ich sie machen oder gar stehn lassen könnt.

Im gleichen Briefe findet sich folgende, zwar nicht mehr auf Peffenhauser bezügliche, aber für das Verhältnis zwischen dem Herzog und Fugger charakteristische Stelle:

„Die Antiquitäten, so E. F. Gn. mir geschickt, hab ich empfangen und tue gegen E. F. Gn. mich derselbigen unterthänig bedanken, dann sie seind alt genug.

Dazu setzte Marx Fugger mit eigener Handschrift den Zusatz „aber nit vast hipsch“ (nicht sehr hübsch). Wilhelm V. hatte demnach wohl einige Antiquitäten, an denen er keine reine Freude hatte, auf dem von altersher üblichen Wege des Weiterschenkens an den Mann gebracht und Marx Fugger, dessen

Fronleichnamsprozession) hinterlassen. Für einen Verwandten des Ätzmalers, den Plattner Dionisius Holzmann, machte Anton Pfeffenhauser am 22. XI. 1555 einen Testamentszeugen (starb dahier, Augsburg, Waffenschmiedsakten).

[29]) K. Geheimes Hausarchiv München. Nr. 607, Fugger.

[30]) Ein anderer Meister als Peffenhauser kommt hier trotz Fehlens des Familiennamens nicht in Betracht. Außer ihm läßt sich in den Augsburger Archiven, sowie allen bekannten Urkunden über Augsburger Plattner kein Meister dieses Vornamens nachweisen.

[31]) 1571 hatte der Meister auch den oben erwähnten Harnisch des Erzherzogs Ernst in Arbeit.

etwas derb ehrliche Art auch aus anderen Briefstellen hervorgeht, konnte in seiner Danksagung den leisen Wink nicht unterdrücken.

Die erwähnten Sturmhauben lassen sich in den Hofzahlamtsrechnungen nicht finden, wohl aber erfolgen in den Jahren 1571 und 1572 größere Kontozahlungen an die Fugger, in denen die Bezahlung Peffenhausers enthalten sein kann.

Später werden noch zweimal Bestellungen des Münchner Hofes in den Hofzahlamtsrechnungen aufgeführt.

1583 Harnischkammer (fol. 255)

Anton Peffenhauser, Plattner zu Augsburg, per 25 Kiriß, so er für seine f. Gd. gemacht 2500 fl.

1585 Harnischkammer (fol. 270)

Anthonien Peffenhauser, Plattnern zu Augsburg, per Helleparten Sturmhauben vnd anderes, so er für seine f. Dlt. Harnischkammer gemacht, laut der Zetl zalt 381 fl. 26 kr.

Auch diese Arbeiten lassen sich zunächst noch nicht auffinden. Für die Helmparten kommt Peffenhauser auch nur als Verkaufsvermittler in Betracht, da er als Plattner nur Harnischzeug schmieden durfte, während die Stangenwaffen Sache der Waffenschmiede waren. Vielleicht hat aber Pfeffenhauser die Ätzung der Helmparten durch seinen Ätzmaler vornehmen lassen. Von bayrischen Trabantenhelmparten kämen dafür nur die 1584 datierten, für Herzog Ferdinand, den Bruder Wilhelm V., in Betracht, von denen eine das Armee-Museum München besitzt.

Das Münchner Nationalmuseum ist leider an Prunkrüstungen sehr arm. Außer einigen Rüstungsteilen geben nur die Rüstung des Bischofs von Salzburg, Dietrich von Raitenau, sowie die des Ritters Friedrich Christoph von Pienzenau einen schwachen Begriff von diesem wichtigen Zweig des Kunstgewerbes. Um so dankbarer ist es demnach zu begrüßen, daß durch die allerhöchste Gnade das Museum mit der besprochenen Rüstung in den Besitz eines guten Exemplars der berühmten Augsburger Plattnerkunst gelangt ist.

# JOHANN MICHAEL FISCHERS RISSE FÜR DIE KLOSTERKIRCHE IN OTTOBEUREN

VON ADOLF FEULNER

Mit Abt Ruppert Neß aus Wangen (1710—40) kam in Ottobeuren einer der für das 17. und 18. Jahrhundert charakteristischen, baulustigen Kirchenfürsten auf den Abtstuhl, ein reger Herr, der, wie der Chronist sagt, „solange er regierte, bauete und zwar alles wie man zu sagen pflegt im großen Stil". In den Jahren 1711 ff. wurde die riesige Klosteranlage, der deutsche Eskorial genannt, nach den Plänen des Klosterarchitekten Christoph Vogt ausgeführt. Der Konventuale ging damals aus einer Konkurrenz vor den berühmten Vorarlbergern Thumb und Beer und dem Füssener Herkomer siegreich hervor. Es ist dies bezeichnend; die Bevorzugung „heimischer" Künstler gibt auch weiterhin den Schlüssel zu manchen Fragen. 1725 war das Kloster in der Hauptsache ausgebaut. Der würdige Abschluß der ausgedehnten Bautätigkeit sollte die neue Klosterkirche werden, nach der Absicht des Abtes „ein Werk, das an Aufwand und Pracht alles vorherige weit übertreffen sollte". Über die bisher vielfach dunkle Baugeschichte[1]) der herrlichen Klosterkirche, die mit Recht als eine der vornehmsten Kirchenbauten aller Zeiten gilt, gibt ein wertvoller Fund von Rissen nunmehr genügenden Aufschluß. Schon Vogt hatte einen Entwurf für die Klosterkirche gemacht, der deswegen besonders wichtig ist, weil damit die Anlage in der Hauptsache festgelegt wurde. In einer Vorzeichnung für einen Stich ist der perspektivischen Ansicht des damals noch nicht fertigen Klosters auch eine Ansicht der künftigen Kirche beigegeben. Die Zeichnung (Abb. 1; Ing. N. 4) ist signiert: ab Infimo Clientum Francisco Josepho Vogt Rhetorices et architectonices studioso anno 1718. (Die gleiche Jahreszahl ergibt sich auch aus einem Chronostichon am ornamentalen Aufbau des Randes.) Die Kirche liegt in der Längsachse des Mittelflügels der Klosteranlage und ist nach Süden gerichtet. Die ganze Klosteranlage erscheint dadurch auf die Kirche hin komponiert. Die Kirche ist kreuzförmig: ein dreischiffiges Langhaus mit schmalen, niedrigeren Seitenschiffen wird in der Mitte von einem Querschiff mit Höhe und Breite des Mittelschiffes durchkreuzt. Das Querschiff tritt nur als Risalit über die Seitenflucht vor und endigt gerade, das Mittelschiff

[1]) Wichtigste Literatur: P. M. Feyerabend, des ehemaligen Reichsstiftes Ottenbeuren sämtliche Jahrbücher, Ottobeuren 1815, III und IV. — W. Kick und B. Pfeiffer, Barock, Rokoko und Louis XVI., Stuttgart o. J. S. 8. — O. Aufleger, die Klosterkirche in Ottobeuren, München 1894. (Beide Abbildungswerke). — B. Pfeiffer, die Vorarlberger Bauschule, Württembergische Vierteljahrshefte N. F. XIII, 1904 S. 11 ff. — Beschreibung des Klosters und der Kirche zu Ottobeuren, Ottobeuren 1907[2]. — G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III, 372. — Archivalien. Einschlägig vor allem: Diarium Rupperti abbatis. Ottobeuren, Klosterbibliothek und Reichsarchiv München. Ottob. F. 20 u. 52. — Risse: Die Risse in Ottobeuren, Großfolioband, zumeist Kopien von der gleichen Hand enthaltend in der Klosterbibliothek; im folgenden abgekürzt mit Ottob. — Die (neu gefundenen) Konkurrenzpläne in Ingolstadt (Beschreibung im Text) abgekürzt mit Ing. Hier gestatte ich mir zugleich Herrn Notar Julius Adam in Ingolstadt für den Hinweis auf die Risse, sowie Herrn P. Narcissus König O. S. B. in Ottobeuren für die Unterstützung bei den archivalischen Nachweisen geziemend zu danken.

ist am Chor und an der Fassade halbrund geschlossen. Über der Vierung erhebt sich eine wenig gegliederte Hochkuppel mit Tambour und Laterne. Die Fassade flankieren zwei dreigeschoßige, kuppelbedeckte Türme. Das Turmobergeschoß ist abgerundet und an den Ecken mit Voluten ausgesetzt, eine Bildung, die annähernd an die Zuccalischen Türme der Münchener Theatinerkirche erinnert. Ähnlichkeit mit der Theatinerkirche ist auch im Grundrisse vorhanden. Beide Kirchen folgen eben einem weit verbreiteten Schema, nähere Verwandtschaft besteht nicht. Eher noch mit Weingarten, besonders in den Eigentümlichkeiten, in welchen sich dieser Bau vom Vorarlberger Münsterschema entfernt: Quadratische Vierung, Bildung des Chores in der Breite des Hauptschiffes mit seitlich je zwei Jochen, runde Chorapsis und rund vorgebaute, von Türmen flankierte Fassade. Beibehalten ist nur die basilikale Anlage im Gegensatz zum Hallenbau der Vorarlberger. Auch die Außenarchitektur hat Ähnlichkeit. Die Gliederung verbindet die ganze Fassade mit den Türmen zu einem einheitlichen Ganzen. Die Gesimse gehen durch, auch im dritten Geschoß, das dann von einem konkaven dreiseitigen

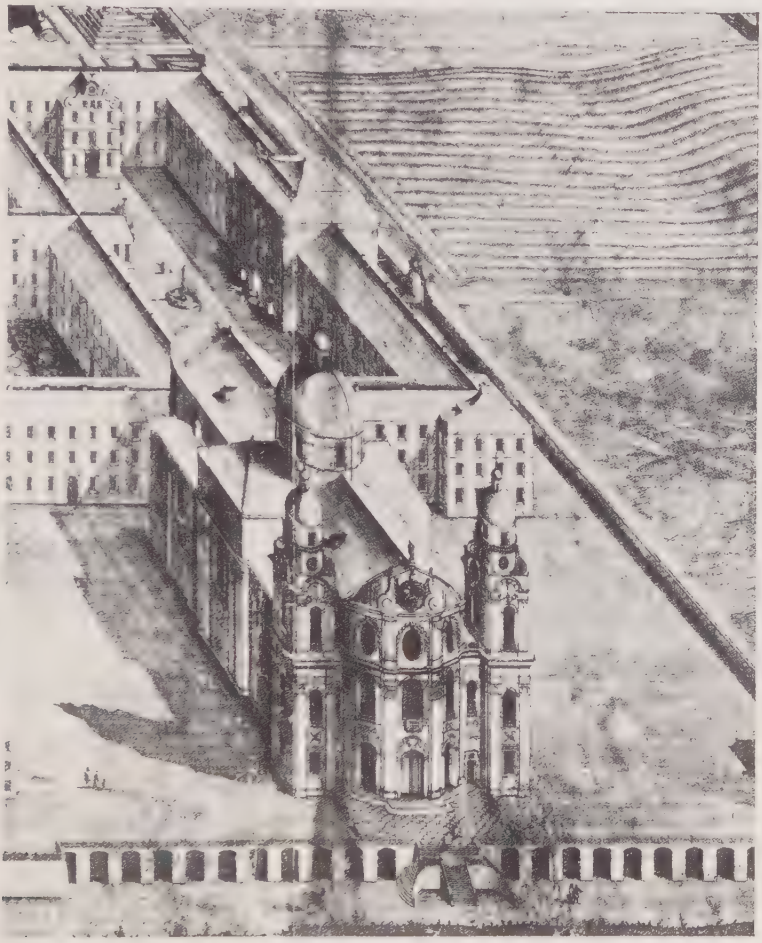


Abb. 1 Ansicht der geplanten Klosterkirche in Ottobeuren. Entwurf von Jos. Vogt 1718 (Teilstück)

Giebel abgeschlossen wird. Vertikalgliederung durch korinthische Pilaster, welche die Untergeschoße zu einer Einheit zusammenfassen. Sonst ist der Vogt'sche Riß trocken und altertümlich. Das Fehlen des Sockels und die kleinliche Detaillierung im strengen Renaissancegeschmack wirkt unschön. Wertvoll ist der Grundriß mit seinen speziellen Eigentümlichkeiten, der Durchkreuzung genau in der Mitte und der halbkreisförmigen Endung des Mittelschiffes.

Die in der Literatur bisher genannten Stukkatoren-Architekten haben, das läßt sich nunmehr sicher feststellen, auf die Gestaltung der Klosterkirche gar keinen Einfluß gehabt. 1731 hatte der italienische Stukkator Maini aus Lugano, seit Anfang der zwanziger Jahre in Ottobeuren tätig, drei Risse zur neuen Kirche mitsamt einem hölzernen Modelle vorgelegt. Die Risse fanden den Beifall des Konvents, man wollte aber damals nach den vielen Jahren ununterbrochener Bautätigkeit eine Ruhepause eintreten lassen. Maini suchte auf Grund früherer Versprechen seine Ernennung zum Baumeister der Kirche zu erzwingen, es kam zum Prozesse und dann zum Vergleich. Mit einer Abfindungssumme gab sich der Stukkator zufrieden, und damit verschwindet sein Name. Risse von Maini sind erhalten (Ing. N. 18—24, sign.). Es sind bizarre, für die nach Neuem suchende Zeit sehr bezeichnende Ideen. Der Grundriß ist teils aus einem Hexagramm, teils aus einem Oval entwickelt, mit symbolischer Bedeutung (Beziehung auf die Dreifaltigkeit). Zahmer sind einige Risse in Ottobeuren, die ihm aus rein technischen Gründen mit Sicherheit zugewiesen werden können. (Ottob. N. 26, 27 und 37)[2]). Im Jahre 1732 lieferte auch Dominikus Zimmermann aus Landsberg zwei Baurisse, wovon einer mit einem „Ovalgewölb" dem Abt besonders gefiel. Damit läßt sich mit ziemlicher Sicherheit ein Riß identifizieren, von dem Ottobeuren eine (wahrscheinlich variierte) Kopie besitzt (Ottob. N. 36)[3]), eine Erweiterung der Idee, wie sie hernach in der Wieskirche bei Steingaden vereinfacht ausgeführt wurde. Weiterhin hatte Zimmermann keinen Einfluß.

Am 13. Oktober 1736 wurde dem Abt die Genehmigung zum Kirchenbau vom Konvent erteilt „nachdem er fünf sogenannte Baurisse oder Grundzeichnungen samt zwei hölzernen Modellen vorgelegt hatte" (Feyerabend). Es fand also, so dürfen wir wohl diese Nachricht deuten, in diesem Jahre 1736 eine Art von Konkurrenz statt — im diarium Rupperti steht merkwürdiger Weise nichts davon. Einige Namen der an dieser Konkurrenz beteiligten Meister überliefern uns die Risse. Es sind ein Kaspar Radmiller, ein bisher ungenannter Meister. (Kreuzförmige Anlage, dreischiffig, die der Vierung anliegenden Querkapellen diagonal angeordnet. Ottob. N. 30; einfacher Ottob. N. 25). Dann mit zwei guten Lösungen Joseph Schmutzer (Ottob. N. 33). Die eine kommt dem endgültig gewählten Riß ziemlich nahe: Kreuzförmige Anlage, Mittel- und Querschiff endigen in Halbkreiskonchen; konkav einspringende Vorhalle. Vierungskuppel, aber von bedeutend größeren Dimensionen als die Kuppeln der Vorjoche im Presbyterium und Langhaus. In den Querschiffsflügeln Umgänge, wie sie bei Dominikus Zimmermann öfters wiederkehren (Wies, Steinhausen). Sie scheinen

[2]) N. 26 abgebildet bei Th. Muchall-Viebrook, Dominikus Zimmermann, Dillingen 1912, S. 60, wo er irrtümlich Zimmermann zugesprochen wird.

[3]) Muchall-Viebrook a. a. O.

Schuleigentum der Wessobrunner zu sein, finden sich aber auch bei Neumann (Etwashausen, Neresheim). Ob damals auch die Vorarlberger beteiligt waren, ist ungewiß. Von den bekannten Rissen läßt sich keiner auf einen der Meister zurückführen[4]). Für die Ausführung aber wurde keiner der vorgelegten Pläne der fremden Baumeister gewählt, sondern wiederum wurde ein einheimischer Meister mit dem Bau betraut. Das Diarium Ruperti gibt hier wichtige Auskunft, die bisher ganz unberücksichtigt geblieben ist. Im Januar 1736 schreibt Abt Ruppert: „Diese Zeit habe mit Mr. Sympert Kramer, bisherige Maurermeister wegen einer neue Klosterkirche geredt und weile schon viele Kirchenriß in Hande

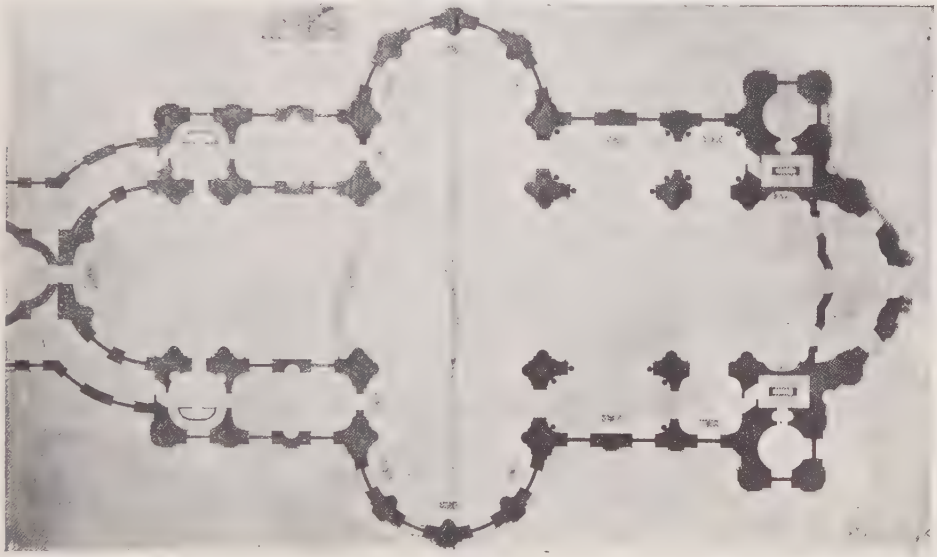


Abb. 2 Grundriß für die Klosterkirche in Ottobeuren. Entwurf von Simpertus Kramer (Um 1736)

hatte, so habe aus alle etwas gezogen und vermeint das beste zu erwählen, zu welchem Ende Ihme auf sein Ansuchen erlaubt Ein Auffriß zu machen und mir zur approbation vorzulegen, welches Er dan auch gethan. Nachdem nun solches geschehen und ein so anderes dabey advertiert, als habe zu beßerer Einsicht das gantze werkhs auch verlangt, daß Er ein förmliches Modell über dem Abriß mache, damit alle beßer sehn und erkennen möge, wie die Kirch sich in allen stuckhen in und auswendig presentiere". Kramers nach Angabe des Abtes gefertigte Risse müssen damals auch den Beifall des Konvents gefunden haben. Am 27. September 1737 wurde feierlich der Grundstein unter dem Haupteingang gegen Norden gelegt. Im Winter von 1738 auf 39 vollendete

[4]) Unter den Ingolstädter Rissen ist Nr. 3 signiert P. W. Sardinier; er muß weit vor dieser Konkurrenz liegen wie zwei weitere Gruppen zusammengehöriger Pläne (N. 10–13 und N 14–16), mit phantasievoll altertümlichen Einzelheiten in derber Zeichnung.

dann Simpertus Kramer das große Modell „in welchem zu ersehen, wie die Kirch zu erstehen kommt, wobei man allenfahls noch ein und anderes korrigieren kann. Das Modell ist theils mit einer offnen Cupola, und theils mit einer vertruckhte Cupola under das Tach gestellt worden, damit man davon den Unterschied sehen und von beiden das rathsamere wählen könne, wie dan die fundamenta schon darauf aufgelegt worden". Die Fundamente wurden unter Leitung Kramers weiter gebaut. Selbst als sich (6. Juni 1739) „dubia haben ereignen wollen, ob man nicht noch einen architectum bestellen und dem Maurermeister adjungiren solle. Weilen aber solches dermahlen vor ohnnötig erachtet, als wirdt Mr. Sympert

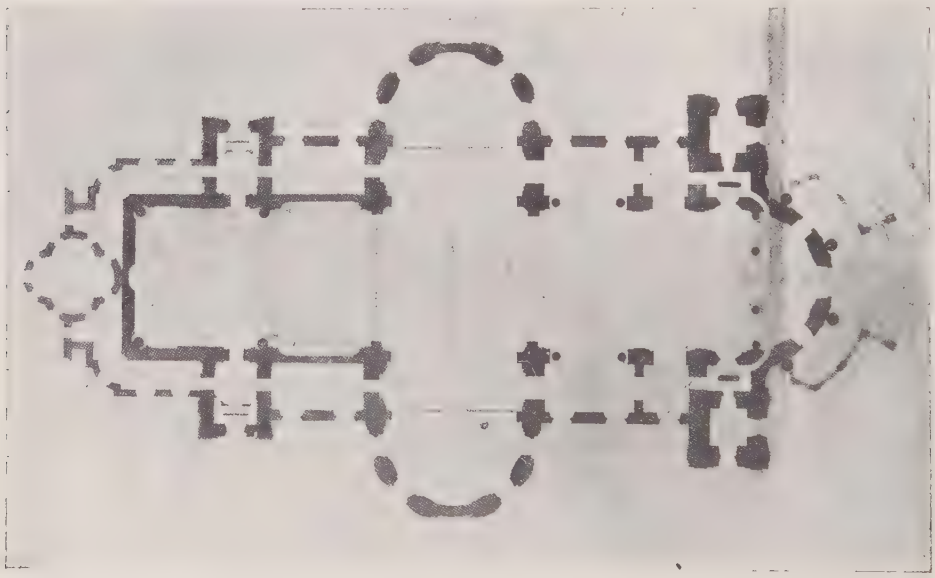


Abb. 3 Entwurf von Josef Effner (Um 1744)

Kramer mit angefangenen fundamenten in nomine domini continuiren. Gemelte dubia seind von einigen architectis in vicinia moviert worden, mehrenteils ex aemulatione et studio proprii commodi, als welche gerne die Ehre und nutzen gehabt hätten, die Kirche zu bauen, ohngeachtet dieselbe im ganzen riß und angelegte fundamenten nichts auszustellen gewußt". Somit steht eines fest: der zur Ausführung bestimmte Grundriß wurde von Simpertus Kramer, dem bisherigen Maurermeister am Klosterbau, angefertigt, und zwar nach den Angaben des Abtes Ruppert, und darnach wurde auch der Bau begonnen. Wie sah nun dieser Riß aus? Als Originalriß, der vielleicht schon vor Fertigstellung des Modelles entstand, darf in der Ingolstädter Sammlung N. 25 (Federzeichnung mit braunen Konturen, blauer Deckung 0,84×1,41 m, Fig. 2) angesprochen werden. Es ist der früheste der ganzen im Folgenden besprochenen Entwicklungsreihe. Nicht weniger als fünf Kopien und Variationen (Ottob. N. 21, 32b, 34, 35, 38a) liegen in Ottobeuren,

so daß schon daraus die Wichtigkeit dieser Grundrißfiguration hervorgeht. Auch ein Fragment des Fundamentrisses ist im Ottobeurer Sammelband auf der Rückseite des vorderen Einbanddeckels eingeklebt.

Der Riß (Abb. 2) bildet das wichtigste Bindeglied zwischen dem Vogtschen Riß und der Schlußredaktion durch Johann Michael Fischer. Die Idee ist die gleiche wie bei Vogt. Das Langhaus wird von einem Querschiff durchkreuzt. Die Vierung liegt genau in der Mitte, wenn die Vorhalle, die ja durch eine Zwischenwand abgeschlossen gedacht ist, nicht mit eingerechnet wird. Mittelschiff an beiden Enden im Halbkreis geschlossen. Die Seitenschiffe umfassen zu beiden Seiten des Querschiffes je zwei Joche. Die Weiterentwicklung gegenüber dem Vogt'schen Riß, der also in der Hauptsache maßgebend blieb, liegt in einem Punkte: die Querschiffsflügel sind selbständig, beiderseits halbrund geschlossen und treten über die Seitenflucht heraus. Die Verbesserung ist eminent im Sinne einer ausgleichenden Symmetrie. Die Vierung ist genau quadratisch. Die Vierungskuppel bildet im Grundriß einen Kreis; die Entfernung bis zum Ende des Querschiffes (die Gurtbögen mit eingerechnet) ist gleich dem Durchmesser dieses Kreises. Auf das Querschiff folgt beiderseits je ein Breitjoch, dann ein Schmaljoch. Das Schmaljoch im Seitenschiff des Chores ist zu Treppentürmen ausgebaut, die ihrerseits wieder in Beziehung zu den Fronttürmen stehen. Im ganzen eine Weiträumigkeit bei streng symmetrischer Einteilung, wie sie bisher bei einer süddeutschen Barockkirche beispiellos war. Die Ausmessungen nach dem beigegebenen Maßstab entsprechen den heutigen. Über den Innenaufbau gibt der Riß leider zu wenig Aufschluß. Die Umänderung im Grundriß versteht man wohl am besten, wenn man bedenkt, daß die Klosterkirche im nahen Weingarten, die Schöpfung des Vorarlbergers Franz Beer, damals eben ausgebaut war. Man kann den Riß geradezu eine Kombination des Grundrisses von Weingarten mit dem Plane von Vogt nennen[5]). Der größte Unterschied liegt in der Verschiedenheit der Proportionen von Breite und Länge, in der Selbständigkeit der Querschiffsflügel, der Vergrößerung der Vierung und dadurch Annäherung an eine Zentralanlage. Es ist die Weiterentwickelung eines barocken Schemas in einer geraden Linie, an deren Endpunkt die Klosterkirche in Wiblingen bei Ulm liegt. Der Kramersche Riß aber gehört noch dem Barock an.

Nach diesem Grundriß wurden die Fundamente von der Nordfassade aus angelegt. Langsam rückte der Bau vorwärts. Im Juni 1739 hatte man an der Fassade die Bodengleiche noch nicht erreicht. Es waren eben im Terrain bedeutende Schwierigkeiten zu überwinden, und außerdem ist der Bau mit seltener Solidität ausgeführt. Die Fundamente der Nordseite mögen ebenso voluminös sein, als die der Südseite, die man in der weiten Gruft sehen kann. Dazu erfolgte in dieser Zeit auch eine Verteilung der Arbeitskräfte an zwei Stellen, als man 1739 mit dem Bau eines großen Beamtenhauses begann. Inzwischen starb am 2. Oktober 1740 Abt Ruppertus und sein Nachfolger wurde Anselm Erb aus

[5]) Vgl. die Abbildung des Weingartener Grundrisses bei Pfeiffer, Vorariberger Bauschule, S. 37, sowie bei Kick und Pfeiffer, Tafel 82. Vermutlich war auch bei den Plänen, aus denen der Abt „etwas gezogen", das Vorbild von Weingarten maßgebend.

Ravensburg. Leider versiegt von da ab auch die wichtigste Quelle für die Baugeschichte des Klosters, das diarium Rupperti, und wir sind hauptsächlich auf die knappen Notizen Feyerabends angewiesen.

„1744 hatte der Herr Abt das Glück über die Vervollkommnung des weitschichtigen und bis dahin schon zu einer ansehnlichen Höhe gebrachten Gebäudes sich mit dem kaiserlich baierischen obersten Baudirektor Herrn Effner, welcher auf einer Reise hierherkam und sich über zwei Monate hier verweilte, längere Zeit mündlich zu besprechen. Der Herr Baudirektor fand an dem regelmäßigen Klostergebäude vieles Vergnügen, prüfte den Grundriß der neuen Kirche

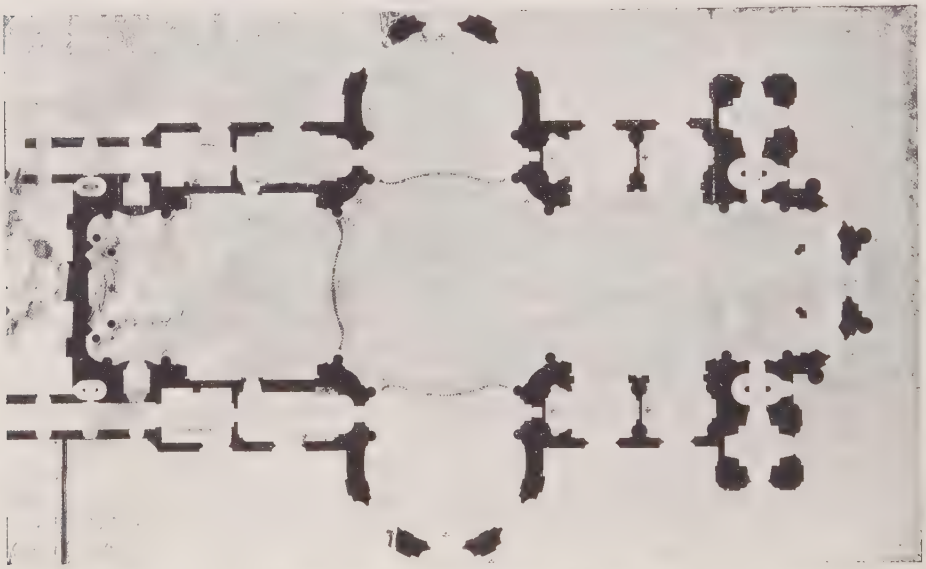


Abb. 4 Grundriß von Joh. Mich. Fischer. I. Entwurf

nach allen Theilen, änderte hie und da etwas und setzte hinzu, was er zur Aufführung eines in seiner Art vollkommenen Werkes zweckmäßiger zu sein erachtete.“ Effner erhielt bei der Abreise 100 ungarische Dukaten (425 fl.); seine „Bemühungen“ müssen also ziemlich eingreifend gewesen sein. Nachdem noch Abänderungen im Grundriß möglich waren, konnte damals der Bau noch nicht recht weit gediehen sein. Erst 1748 war man so weit, daß die alte unter Abt Kaspar Kindelmann 1550 erbaute Kirche die Weiterführung des neuen Baues zu hindern begann, und mit dem Abbruch der alten Kirche angefangen werden mußte. Der schmale, längliche Bau der Kindelmann'schen Kirche war gegen Osten gerichtet und lag, wie ein Grundriß in der Ottobeurer Sammlung (N. 7) zeigt, etwa so, daß die Nordmauer den jetzigen Bau am Beginne des Querschiffes traf. Es konnten also damals nur die Fundamente bis zum Querschiffbeginn stehen (die auch Fischer in seinem Fundamentriß nicht mehr berücksichtigte).

In der Entwicklungsreihe steht zwischen den Plänen Kramers und Fischers ein Riß der Ingolstädter Sammlung, den wir als Originalriß Effners bezeichnen dürfen. (Ing. N. 26, Federzeichnung, mehr skizzenhaft, nicht ein durchgearbeiteter Atelierriß; Papier auf Leinwand 0,63×1,02 m.) Der Grundriß (Abb. 3) ist bis zum Beginn des Querschiffes dem vorigen gleich. In den Flügeln des Querschiffes sind die Fensterachsen anders gelegt, am Bogenscheitel ist eine breite Stirnwand gelassen, die besser geeignet ist, einen hohen Altar aufzunehmen. Auch die Sakristeiräume zu beiden Seiten des ersten Chorjoches sind beibehalten, nur laden die Treppentürme über die Außenwände vor und das Mittelschiff bekommt geraden Schluß. Das ist die wichtigste Änderung. Der ganze Riß erhält so eine Geradlinigkeit, die Achsen gehen durch, die Seitengänge sind kontinuierlich fortgesetzt,

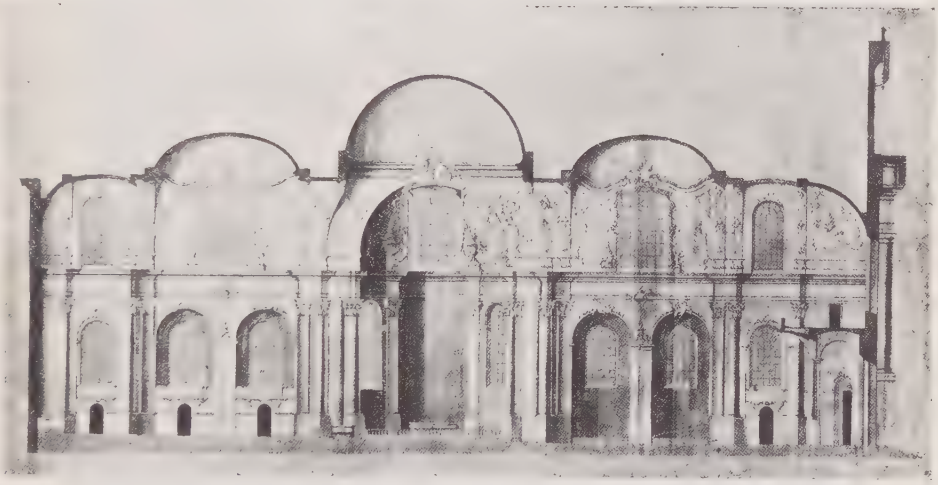


Abb. 5 Längsschnitt. Plan von Johann Michael Fischer

es entsteht geradezu eine Enfilade von Räumen. Auch die Vorhalle ist gerade geschlossen und selbst die Schranken an Chor und Seitenapsiden bekommen gerade Form. Statt der barocken Halbsäulengliederung vortretende, kräftige Pfeiler am Beginn der Joche, nur der Altarraum wird durch Dreiviertelsäulen betont. Statt der kleinlichen Gliederung des Kramerschen Risses in den Öffnungen der nördlichen Seitenkapellen große Säulen, ein bekanntes Barockmotiv, das auch in der Architektur des Klassizismus vielfach auftritt. Großzügigkeit auch in der äußeren Ansicht, die Fassade erhält eine Gliederung durch vier wuchtige Säulen. Die gesamte Änderung Effners ist nur eine Modifikation des Bestehenden, ein Hinarbeiten auf klare, ruhige Geschlossenheit, es ist der Riß eines Architekten, der am Klassizismus der französischen Kunst gelernt hat[6]).

[6]) Effner hat nach seiner Grabschrift auch Kirchen gebaut; der Riß ist bisher das einzige Zeugnis für seine Tätigkeit auf diesem Gebiete; M. Hauttmann konnte in seiner Monographie über Joseph Effner (Straßburg 1913) noch kein Beispiel namhaft machen.

Abb. 6 Klosterkirche in Ottobeuren. Innenansicht

Von der gleichen Hand wie dieser Riß ist auch ein zweiter mit Angabe der Fundamente und der Gruft (Ing. N. 27). Das Mittelschiff ist durch starke Binnenpfeiler in drei weitere Schiffe geteilt. Überwölbung mit Kreuzgewölben, bezw. Tonnengewölben im Seitenschiffe. Bei der Angabe der Fundamente sind natürlich die genannten Bauänderungen berücksichtigt.

Die weiteren Baudaten sind ganz spärlich. 1753 standen die hohen und dicken Mauern des neuen Kirchengebäudes fertig da und am 15. Oktober des gleichen Jahres wurde der Dachstuhl, das Werk des Zimmermeisters Michael Klein von Ottobeuren, aufgestellt. Dann beschäftigte man sich mit der Deckung der Kirche „welche noch in diesem Jahre zwar nicht mit Kupfer, wie der erstere Bauriß des hochseligen Abtes Ruppert II. vorwies, sondern nach einem späteren Münchener Plan mit einer doppelten Plattenreihe unternommen und im folgenden Sommer vollendet wurde." Unter dem Münchener Plan ist der des kurkölnischen Hofbaumeisters und Münchener Stadtbaumeisters Johann Michael Fischer zu verstehen. Die Stelle ist wichtig. Es ist die — bisher bekannte — einzige Erwähnung Fischers in der Baugeschichte von Ottobeuren, durch welche zugleich seine Stellung in der ganzen Entwickelung genügend charakterisiert wird. Unter Johann Michael Fischers Leitung wurde der Bau vollendet. Das Eingreifen Fischers aber fällt in eine spätere Zeit und diese läßt sich mit Hilfe der glücklicherweise erhaltenen Risse genauer festlegen[7]).

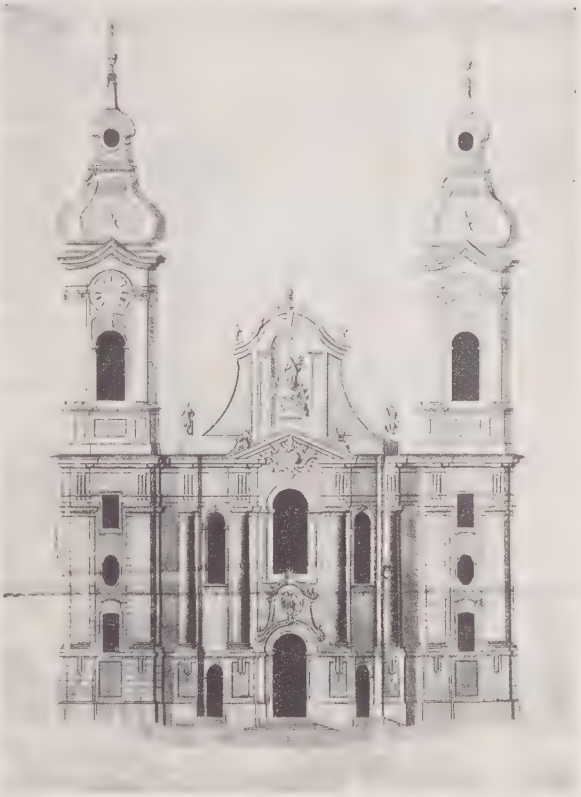


Abb. 7 Fassadenaufriß. Von Johann Michael Fischer

Auf Fischer gehen unter den Ingolstädter Rissen acht zurück und diese sind in folgende Gruppen zusammenzustellen. I. Gruppe, eigenhändig. 1. Grundriß (Ing. N. 30 [Abb. 4] schwarz, die Altäre rot schraffiert mit kleinen Strichen, die Stufen mit leichten Tuschstreifen (0,86×1,43 m). 2. Fundamente und Gruft (Ing. N. 29) (nur mehr Chor mit Querschiff umfassend!). Die Hochmauer ist in die schräge Schraffur der Fundamente schwarz eingezeichnet, Altäre in roter Strichlage (0,86 × 0,86 m). 3. Längs-

[7]) Eine nachträglich gefundene archivalische Bestätigung der obigen Ausführungen wurde mir zuletzt durch P. Narciccus König mitgeteilt. In einem Inventar- und Gemäldekatalog von 1793 (Klosterbibliothek Ottobeuren) findet sich die Notiz: Baumeister der Kirchen. Erster Baumeister war aber Herr Simpertus Kramer von Edelstetten, der zweite M. Fischer von München.

schnitt (Ing. N. 6 [Abb. 5] Federzeichnung, die Schatten schraffiert und leicht getuscht. Die Fenster grünlichgelb, die Gewölbe, Platz für Gemälde, hell Karmin, 0,74×1,41 m). 4. Fassadenaufriß (Ing. N. 8 [Abb. 7]; in der Technik dem vorigen ähnlich, das Dach leicht rötlich, 0,91×1,17 m). Die Risse sind schon zeichnerisch Kunstwerke, von einer höchst exakten Technik, von ganz präziser Durchführung in den Strichlagen und in der Abtönung, auch im freihändigen Ornament von sehr großer Leichtigkeit und Frische. Der Aufriß der Seitenansicht ist aus dem Sammelband herausgeschnitten, als Ergänzung dient das entsprechende Blatt der II. Gruppe. Kopien: (Ing. N. 5) Längsschnitt; Seitenaufriß (Ing. N. 7, Abb. 9); Fassade (Ing. N. 9). Alle von der gleichen, ungeschickten Kopistenhand aus späterer Zeit. Ungefähr gleichzeitig III. ein Grundriß (Ing.N.28.), eigenhändig, der mit dem ausgeführten Bau bis auf wenige Details übereinstimmt. Die Risse sind nicht signiert, daß sie aber von Fischer sind, geht aus dem rein Manuellen und aus der Gleichheit der Details mit den auf ausgeführten Bauten sicher hervor. Die Entstehungszeit der Risse ist ebenfalls nicht angegeben. Fischer nimmt die Veränderungen Effners auf und wandelt sie nach seinem Geschmacke um. Da außerdem die Risse wiederum von der Ausführung abgehen, so muß die Gruppe der früheren, eigenhändigen Risse in die Jahre 1744— c. 48 gesetzt werden. Die Vermutung, daß der alte Effner auf seinen jüngeren, berühmten Münchener Kollegen hingewiesen hat, hat viel für sich. Die beste Empfehlung aber gab Fischer die stattliche Reihe hervorragender Kirchenbauten, die bereits unter seiner Leitung entstanden waren. Simpertus Kramer wird in der Baugeschichte von Ottobeuren nicht mehr genannt. Wahrscheinlich gewann beim neuen Abt der Einfluß der architecti derart das Übergewicht, daß der erfahrene Maurermeister entfernt wurde. Später erscheint Kramer wieder als Erbauer der schönen Klosterkirche in Roggenburg[8]).

Abb. 8 Ansicht der Fassade der Klosterkirche

[8]) Die Roggenburger Klosterkirche (1752—57) zeigt im Grundriß entfernte Ähnlichkeit mit dem Plane für Ottobeuren. Man hat mit Unrecht versucht, diesen Bau — nach Ottobeuren vielleicht die schönste Spätrokokokirche im bayerischen Schwaben — Dominikus Zimmermann zuzusprechen. (Bezold, erwähnt bei Muchall-Viebrook a. a. O.). Dagegen spricht der Grundriß und der Raum. Detail-

Die Veränderungen, welche Fischer am Effnerschen Grundriß vornimmt, gehen auf eine Vereinfachung des Außenbaues bei größerem Reichtum des Innenraumes. (Abb. 4). Die austretenden Treppentürme am Chorhaupt sind weggelassen. In der Ausführung sind auch die Zwischenwände der Sakristeijoche ausgefallen und die Treppen im südlichen Raum, gleichsam ein Rudiment der bisherigen Entwickelung, weggeblieben. Der Raum ist einheitlich. Das Altarhaus ist verkleinert zu Gunsten des Presbyteriums. Der Altarraum ist eingezogen, die Ecken sind nach der Gewohnheit des Rokoko abgerundet und durch die etwas vorgebauten Seitenlogen bekommt der ganze Abschluß im Grundriß eine scharfe, wellenförmige Form, wie sie ähnlich an den Vierungspfeilern und an den Türmen wieder erscheint. Der Grundriß erhält dadurch eine gewisse Geschmeidigkeit, kein starres Aufeinanderstoßen der Linien, überall zeigt sich die gleiche elegante Abrundung, vom Abschluß der Joche bis herab zum gekehlten Fenstergewände. Für die Wirkung des Innenraumes ist am bedeutsamsten die Vergrößerung der Vierung, verbunden mit einer Abschrägung der Vierungspfeiler. Daher der Eindruck eines Zentralbaues, den man von der Vierung aus empfängt. Die Mittelkuppel wächst durch die Verbreiterung der Zwickel und Auseinanderrückung der Gurten anscheinend in den Dimensionen. Zugleich bekommen die Vierungspfeiler eine massige Breite, sie treten kulissenartig in das Blickfeld, und dadurch entsteht die wunderbare perspektivische Gruppierung beim Blick in den Chor. Die Querschiffsflügel sind am Beginne eingezogen; der Kreis, aus dem sie entwickelt sind, tritt heraus, während auf den früheren Rissen einfach Halbkreise angesetzt waren. Das Gefühl für die Entwickelung elastischer, eleganter Kurven ist unverkennbar, es zeigt sich auch in der Form der Chorschranken und der Stufen (Vgl. Berg am Laim, St. Anna am Lehel in München; Franziskanerkirche in Ingolstadt). Im Langhause sind die Seitenkapellen einander gleich geworden. Der Parallelismus im Grundriß ist zu Gunsten einer perspektivischen Symmetrie für den Beschauer aufgegeben. Das größere Langhausjoch ist gleich dem Chorjoch abgerundet und von kurviertem Pfeiler mit Säule, die der Abrundung der Joche folgen (vgl. Berg am Laim), abgegrenzt. Der Schluß des Mittelschiffes an der Fassadenseite ist innen abgeplattet.

Die Veränderungen des letzten Grundrisses (Gruppe III) liegen dann noch in der Erweiterung des Langhauses durch Verlegung der Stufen in die Seitenschiffe, in der Herstellung eines durchgehenden Verbindungsganges von den Türmen bis in die Sakristei. Damit erhielten auch die Altäre in den Seitenkapellen ihren jetzigen Standort vor der Südwand.

Es sind dies Veränderungen im Sinne einer größeren Eleganz, einer straffen Gebundenheit, die Fischer im Grundrisse vornimmt, es ist die Ausgleichung eines barocken Grundrisses im Sinne des Rokoko. Der Grundriß an sich steht in der ganzen Entwicklung Fischers fremd da. Sein eigenstes Können entfaltet Fischer in Verbindungen von Langhaus mit Zentralanlagen, wie in Berg am Laim, Rott am Inn, Aufhausen, St. Anna am Lehel in München, wozu noch die Pfarrkirche in Murnau als frühestes

formen, wie die eigentümlichen Fensterbildungen, finden sich auch bei anderen Baumeistern der Lechtalergruppe.

Werk und die Franziskanerkirche in Ingolstadt gerechnet werden müssen[9]). In diesen Bauten ein dominierender Mittelraum, an den sich in der Längsachse Chor und Vorhalle, in der Breitenachse Seitenkapellen, und weitere, kleine Kapellen in der Diagonale anschließen. Der gesamte Innenraum ist somit differenziert, aufgelöst in einen Komplex von kleineren Räumen, die unter sich proportional modifiziert sind. Ein Langbau wie Diessen ist ein Hallenbau, wobei die Seitenkapellen durch eingezogene Streben gewonnen sind; das Querschiff ist nicht größer wie die Seitenkapellen. Am meisten Ähnlichkeit hat noch Zwiefalten. Auf die Vorhalle folgen im Langhause je vier Seitenkapellen, darauf ein Querschiff in der Breite des Mittelschiffes, dann der quadratische Chor mit dem Altarhaus. Das Querschiff tritt jedoch über die Seitenschiffe ganz wenig heraus und bildet im Grundriß ein Viereck mit abgeschrägten Ecken; die Seiten- und Diagonalkapellen sind in den Querschiffsflügeln wenigstens rudimentär vorhanden. Die barocke Koordination von gewaltigen Räumen wie in Ottobeuren ist Fischer fremd. Der Grundriß wurde eben fertig übernommen und im Sinne des Rokoko umgestaltet.

Ganz blieb ihm der Aufbau überlassen (Abb. 5 und 6). Gliederung der Joche durch Kompositsäulen mit freiem Kapitäl, Säulen in Verbindung mit Pfeilern an den Hauptjochen des Langhauses, einfache Säulen am Chorschluß und vor der Orgelempore. Am Mittelpfeiler der Seitenkapellen gekuppelte, toskanische Pilaster. Die Säulensockel sind übereck gestellt; im Schnitt auch die Gebälkstücke über den Säulen. Im ausgeführten Bau ist das Gebälk über den Säulen und Pilastern verkröpft. Das Gebälk hat im allgemeinen die klassische Profilierung mit wenigen Freiheiten, wie sie für die Architektur des Barock unerläßlich sind. Fischer bleibt immer ziemlich streng und der Klassizismus wächst mit der Spätzeit. Das Gebälk geht als Gesims durch. Gerade in der Betonung der Kämpferlinie zeigt sich, wie Dehio mit Recht betont, der Sinn für das Architektonische. Es ist nicht erst die blendende Rokokodekoration, die den Bauten die Wirkung gibt, der architektonisch gegliederte Raum wirkt für sich. Über dem Gebälk sitzt eine schmale Attika, die fast auf allen Bauten Fischers vorhanden ist und darauf ruhen (auf dem Risse über Konsolen, wie in Dießen) die Gurtbögen. Diese sind gedoppelt in den Hauptjochen, einfach über den kleineren Jochen. In der Ausführung ist auch diese Unterscheidung unterblieben, ebenso wurden die doppelt gekurvten Gurtbögen an der Mittelkuppel, die an Bildungen Neumanns erinnern, fallen gelassen. Die Mittelkuppel ist jetzt halbkreisförmig, auch die Kuppeln der Vorjoche sind in der Ausführung erhöht. Der geschweifte Anschluß der Kuppeln (vgl. Diessen) verrät das gleiche Gefühl für elastisch gespannte Linien wie der Grundriß. Die Schildbögen und die Scheidbögen sind halbkreisförmig, auch die Fenster sind im straffen Halbkreis geschlossen. Auch hierin ein totaler Gegensatz zu den freieren Gebilden eines Stukkatorenarchitekten wie Zimmermann und ein Hinneigen zum Klassizismus. Als Oberlichtfenster waren in den Hauptjochen und im Seitenschiff große Segmentfenster geplant, deren Sturz der Kurve des umschließenden Schildbogens folgt. Das ist

[9]) Auf die einfachste Form reduziert in den kleinen Landkirchen wie Sigmershausen (bei Dachau), Unering (München II) und Bergkirchen (bei Dachau).

eine Fischer eigentümliche Form (vgl. Rott a. Inn, Berg am Laim, Altomünster). In der Ausführung blieben sie nur in den auf die Vierung folgenden Jochen. Die klare, gleichmäßige Helligkeit der Innenräume Fischers ist auch hier erreicht, und wie zumeist liegen die Lichtquellen versteckt. Man spürt nur die kühle, beruhigende Wirkung. Die ganze Gliederung hat auf dem Risse, im Gegensatz zum ausgeführten Bau, etwas Schwerfälliges. Die großen Segmentfenster wären in der Ausführung unmöglich. Die gedrungenen Proportionen berücksichtigen nicht die kolossalen Ausmessungen des Grundrisses. Das sieht man auch an den Stukkaturen. Bei Fischer ein feines, gebrochenes Rahmenwerk im Anschlusse an die Gliederung der Architektur, unterbrochen von leichtem Muschelwerk. Muschelwerkkartuschen

Abb. 9 Seitenansicht der Klosterkirche. Kopie nach dem Entwurfe von Johann Michael Fischer

im Bogenscheitel, Putten auf den Voluten der Fensterumrahmungen; es ist die Ornamentik, die den Übergang bildet zum aufgelösten Muschelwerk der fünfziger Jahre, noch mit Verwendung naturalistischer Motive, die dem Münchener Rokoko eigentümlich sind. So leicht die Stukkaturen auf dem Risse erscheinen, ebenso schwerfällig müßten sie in der Vergrößerung wirken. In der Ausführung hatte, wie auch sonst, der Stukkator freie Hand, und die Stukkaturen des Augsburger Meisters Johann Michael Feichtmayer gehören zum Formenschönsten des bayerischen Rokoko.

Die gedrungenen Proportionen kehren auch auf der Fassade (Abb. 7 und 8) wieder. Die von Effner festgelegte Gliederung des Mittelteiles durch vier große, freistehende Säulen in gleichen Intervallen ist beibehalten, es standen jedenfalls schon die Fundamente. Die ganze Gliederung ist noch strenger, klassizistischer, als auf anderen Bauten Fischers, soweit diese überhaupt eine Gliederung besitzen. Die kleineren

Bauten sind fast schmucklos. Im Fassadenaufbau zeigen sich durchgehende Eigentümlichkeiten. Die Gliederung ist im allgemeinen aus dem Innenraum (Vorhalle) entwickelt und zwar ist ein System von doppelter Umrahmung einer Mittelnische mit der Figur des Titularheiligen oder von Mittelfenster und Portal gegeben. Die Gliederung ist dekorativ und im Prinzip dem architektonischen Aufbau eines Altares verwandt. Die Mitteldominante ist stets vorhanden. Beispiele. Rott am Inn: der innere Rahmen entsprechend der Schiffsbreite aus gekuppelten, toskanischen Pilastern mit abschließendem, gekröpften Dreiecksgiebel um eine durchlaufende

Abb. 10 Klosterkirche in Ottobeuren. Seitenansicht

Flachnische mit Portal und Oberlichtfenster. Die äußere Einfassung durch Lisenen gegliedert, über der Attika ein Volutengiebel, dessen Mittelteil mit der rundbogigen Figurennische zurückgekröpft ist. Die Vertikalgliedernng geht durch. Ähnlich Zwiefalten: der innere Rahmen aus Pilastern und gekuppelten Säulen mit abschließendem, seitlich verkröpftem Giebel; die Mitteldominante ist noch stärker betont. Fassadentürme in Berg am Laim. Das in der Kurve vorgebaute Mittelteil ist im Anschluß an die Horizontalgliederung der Türme zweigeschoßig. Im Untergeschoß Nische mit dem Hauptportal, im Obergeschoß Nische mit der (jetzt leider fehlenden) Figur des Titularheiligen. Beide umrahmt von gekuppelten Säulen, deren Gebälk verkröpft ist. Das Prinzip ist das gleiche. In Ottobeuren ist die ganze Fassade durch eine energische Horizontalgliederung, ein hoher Sockel

und ein zu hohes Gebälk, zusammengefaßt. Vertikalgliederung des Mittelteiles durch toskanische Säulen vor Pilastern, in gleichen Abständen; die inneren tragen einen Dreiecksgiebel, die äußeren laufen funktionslos in Figuren aus. Darin weicht der Aufbau von dem der übrigen Kirchen ab. Darüber ein geschweifter, von einer eleganten Kurve abgeschlossener Giebel. Auf dem Risse ist er so gebildet, wie in Rott. Am ausgeführten Bau ist das Mittelteil des Giebels verbreitert und die Mittelnische wird von jonischen Pilastern umrahmt, welche die Säulen fortsetzen. So entstehen durchgehende Vertikalen, parallel zu den Türmen; die Folge ist eine Verstärkung des Hochdranges. Die ganze Fassade gewinnt an Kraft. Die Türme sind nur auf dem Risse (Abb. 7) zweigeschossig, schon die Fassadenkopie (Ing. N. 9) zeigt drei Geschosse. Gliederung, in der gewöhnlichen Abfolge, durch toskanische, jonische und Kompositpilaster auf hoher Attika. Das Obergeschoß endigt in einem sternbogigen Abschlußgesims (vgl. Berg am Laim) und darauf sitzt die eingeschnürte, birnenförmige Kuppel. Der gleichen Kuppel begegnen wir in Dießen und Zwiefalten. In der Ausführung (Abb. 8) ist das um die Uhr gezogene Gesims Zwiefalten nachgebildet, die Kuppel ist ausladender profiliert und flacher, es meldet sich schon die trockene Form der klassizistischen Haube. Auch sonst hat die Ausführung manche wichtige Einzelheit verwischt, die der Riß noch zeigt. Es ist erstaunlich, wie viel an Klassizismus in Fischers Werken steckt: die strenge Bildung der Architekturformen, die Triglyphen mit den Tropfen, die Abhänglinge am Säulensockel. Fast möchte man glauben, Fischer sei bei einem französischen Klassizisten in die Schule gegangen.

Die Kirche in Ottobeuren steht frei auf einer Anhöhe, den ganzen Ort beherrschend; es forderte so auch die Außenarchitektur eine seitliche, reichere Durchbildung als sie sonst üblich ist (Abb. 9 und 10). Am ausgeführten Bau beruht die Wirkung mehr in der Verteilung der Massen, der Durchbrechung der Horizontalen durch das Querschiff und in der dreieckigen Staffelung der Fenster. Die Gliederung ist weggeblieben. In der Ausführung sind so auch wieder viele Einzelheiten verschwunden, die für den Klassizisten Fischer charakteristisch sind, wie die Dreiecksgiebel über den Fenstern der Seitenschiffe; auch der gebrochene Segmentgiebel am Querschiff fehlt. Die Vereinfachung erstreckt sich auch auf die Umrahmung der Fenster, die auf dem Risse in Vorlagen auslaufen, die ihrerseits wieder in das Dachgesims verkröpft sind. Jetzt eine architravierte Umrahmung auf derben Pilastern, mit Keilsteinen im Bogenscheitel (vgl. Rott a. Inn). Die unschöne Form der Kuppel auf der schwächlichen Kopie der Seitenansicht (Abb. 9) ist durch eine ruhige Pyramide ersetzt, mit einer Bekrönung statt der dekorativen Laterne. Das ist eine entschiedene Verbesserung.

Die Risse Fischers für Ottobeuren haben allgemeinen Wert für die Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. In einer geschlossenen Reihe von Beispielen zeigt sich an der Behandlung eines Grundrisses durch Meister von verschiedener Art und Stilrichtung die Entwickelung des immer wieder sich ändernden Raumgefühles mit klarer Folgerichtigkeit. Die wichtige Frage ferner nach dem Anteil der Stukkatoren an der Ausgestaltung, die Frage, ob der ausführende Architekt auch die Ausstattung entwerfen mußte, läßt sich hier an einem typischen Beispiel lösen.

Bei der Selbständigkeit der einzelnen Faktoren war eine unbedingte Einheitlichkeit der Ausführung schon durch das fortschrittliche, auf der Höhe der Zeit stehende Stilgefühl der beteiligten Künstler garantiert. Die Risse Fischers haben noch speziellen Wert für die Geschichte des süddeutschen Rokoko. Wir sehen hier die Handschrift des Meisters in ihren eigentümlichen Zügen, Einzelheiten in der Grundrißführung, der Behandlung der Gesimse, der Übergänge, der Flächengliederung zeigen sich in einer Bestimmtheit, daß sie auch stilkritisch Wert besitzen. Die Gliederung des Turmobergeschosses mit Flächen, deren Konturen der Umrahmung folgen, begegnet ähnlich in Zwiefalten, Diessen und Berg am Laim. Ganz charakteristisch wiederholt sich im Entwurfe die Führung der Abschlußgesimse an den seitlichen Oberlichtfenstern des Querschiffes, an den kleinen, rechteckigen Fenstern des ersten und zweiten Turmgeschosses, und im Obergeschoß an der Uhr. Das architravierte oder einfache Gesims ist bis kurz vor das Gewände und dann umrahmend oben herübergeführt. Ständig kehren auch die seitlich verkröpften Dreiecksgiebel wieder (Berg am Laim, Rott a. Inn), zu denen das Vorbild wohl in Cuvilliés Dreiecksgiebeln mit dem in der Mitte durchbrochenen Giebelfeld zu suchen ist (Fassade der Theatinerkirche, Palais Piosas que de Non in München u. ö.). Eigenartig ist eine Fensterverdachung im ersten Fenster des Turmuntergeschosses, die Segmentverdachung einer hohen, konvex zugespitzten, flächig gefüllten Vorlage. Die Form begegnet öfters auf Bauten Fischers (Zwiefalten) und außerdem auf einer Gruppe von Münchener Privatbauten[10]). Sie ist wohl Münchener Schuleigentum, es ist aber nicht unmöglich, daß Fischer, der nach seiner Grabschrift an der Münchener Frauenkirche auch Paläste und Häuser gebaut hat, an diesen Bauten beteiligt war. Bisher ist noch kein Privatbau Fischers bekannt. Die Zuteilung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn derartige Einzelheiten sich mit Eigenschaften von mehr prinzipieller Bedeutung (Gebundenheit des Aufbaues, durchgehende Vertikalgliederung) treffen. Die Frage bedarf noch einer weiteren Untersuchung.

[10]) Die besten darunter sind Theatinerstraße (Muelichhaus, vgl. München und seine Bauten, München 1913. S. 165) und Dienerstraße 21. Ferner gehören dazu Theatinerstraße 15, Burgstraße 13, Rindermarkt 22 u. a.

Leonberger soll
Leinberger heißen

# BERICHTE DER STAATLICHEN SAMMLUNGEN

## DIE NEUERWERBUNGEN DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS. JANUAR–MAI 1913

Die bisherigen Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums im Jahre 1913 gestalteten sich, wie in der Regel, in der ersten Hälfte des Jahres besonders lebhaft. In erster Linie waren es Objekte der Holzplastik, die in besonders großer Zahl diesmal in das Nationalmuseum kamen, anläßlich der am 6. und 7. Mai zu Berlin stattgefundenen Versteigerung der bekannten Sammlung Dr. Oertel, München. In den einzelnen Abteilungen sind folgende Erwerbungen von besonderer Wichtigkeit:

Die Abteilung kirchlicher Einrichtungsgegenstände erhielt durch die Stiftung eines im 17. Jahrh. gefertigten Chorgestühls des Eichstätter Doms, von seiten der Kunstmalerswitwe Frau Goldberg in Obermais bei Meran, eine willkommene Vermehrung. Die relativ einfache, aber geschmackvolle Arbeit der Eichenholzstühle ist ein Zeugnis solider und guter Holztechnik. Daß das Stück durch die Schenkung von einer eventuellen Abwanderung aus Bayern bewahrt werden konnte, ist besonders erfreulich.

Abb. 1 Heiliger Bischof. Holzfigur. Südtirol. Um 1470

Abb. 2 Rückansicht der nebenstehenden Figur

Von steinplastischen Werken kamen zwei bedeutende Stücke durch Kauf ins Museum: ein Wappenstein des bekannten und berühmten Fürstbischofs von Salzburg, Leonhard von Keutschach, von 1506, der bis vor kurzem an einem Hause des in der Nähe von Laufen befindlichen bayerischen Ortes Lebenau angebracht gewesen war, in rotgefleckten Salzburger Marmor. Trotz der relativ

einfachen Durchführung des Wappens ist das Stück ein schönes und sachliches Beispiel der Frührenaissance auf deutschem Boden. Das zweite Stück, ein Kelheimer Stein, ist wesentlich später; es stellt das Epitaph eines Weinwirtes, Ignatius Zimmermann aus dem Wallfahrtsort Bogen in Niederbayern dar, aus dem Ende des 17. Jahrh. und ist durch die eigenartige Umrahmung der Stiftertafel mit der Familie des Verblichenen mit Totengerippen besonders interessant.

Abb 3 Heiliger Petrus Holzfigur. Niederbayerisch 1500—1520

Von Holzplastiken wurden in den ersten Monaten des Jahres schon eine Reihe wichtiger Werke dem Museum zugeführt. Das älteste darunter ist ein hl. Bischof, sitzend, auf einem merkwürdig behandelten Thron mit Maßwerk an der Rückseite. Das Stück ist von äußerst lebendiger Charakteristik und dürfte um 1470 entstanden sein. Es gehört ziemlich sicher der Brixnerschule an und zwar einem Meister, der der Pacherschen Kunst nahe steht, aber nicht von ihr abhängt, sondern eher als Vorläufer derselben betrachtet werden kann (Abb. 1 u. 2). Schwaben gehört ein interessantes Fragment mit ursprünglicher Fassung an, eine sehr bemerkenswerte Christusbüste, wohl von einem Christus an der Martersäule, von tiefer Empfindung, das Herr Kommerzienrat A. Steinharter dem Museum stiftete. Eine Stiftung der Firma Hugo Helbing ist eine derbe, aber die niederbayerische Art sehr gut verkörpernde Figur des hl. Petrus als Papst, sitzend dargestellt, gegen 1520 (Abb. 3). Noch etwas später fällt eine dritte Schenkung aus dem Münchner Kunsthandel, ein prachtvoll durchgeführter hl. Ulrich (Tafel II). Die außerordentlich reiche Behandlung des Stückes und die feine Charakterisierung des ältlichen Priesterkopfes ist besonders hervorzuheben. Der Vergleich mit einigen Werken im Luitpoldmuseum in Würzburg läßt erkennen, daß wir es hier mit einer unterfränkischen Arbeit um 1550 zu tun haben. Die jetzt abgelaugte Figur ist ein Geschenk des Hofantiquars Julius Böhler. Der Mitte des 16. Jahrhunderts gehört dann eine weitere große bemalte Bischofsfigur des hl. Wolfgang an. Die monumentale Wirkung des Stückes entspricht dem überlebensgroßen Maßstab. Obwohl aus Tirol erworben, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit aus den früheren Besitzverhältnissen der Schluß ziehen, daß sie aus Bayern stammt. Die stilistische Behandlung der im Großen gut erhaltenen Figur — nur das Pedum ist neu und die Fassung ergänzt — läßt einen Schüler des Meisters des Rabendener Altars als Verfertiger vermuten (Tafel II).

Aus noch späterer Zeit stammt eine weitere Reihe von süddeutschen Holzplastiken. Zunächst zwei, jedenfalls von einem Altarschmuck herrührende lustige Engel, stehend, aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh., dann der hübsche, wenn auch etwas volkstümlich derb durchgeführte Altar mit drei Schnitzfiguren, ebenfalls aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh., der im Jahre 1912 in der kirchlichen Abteilung der historischen Schau der Gewerbeschau München 1912 zu sehen war und den die Besitzerin, die Kirchenverwaltung Weyarn in Oberbayern, dem Museum in dankenswerter Weise als Leihgabe überließ.

Hl. Wolfgang. Holzfigur des bayerisch-tirolischen Grenzgebiets. Um 1530

Hl. Nikolaus. Holzfigur aus Kloster Niederaltaich
Von M. Kreniß. Um 1530

Hl. Ulrich. Holzfigur.
Unterfränkisch. Gegen 1550

Oberbayerisch dürfte auch ein aus der Freisinger Gegend stammender, sehr gut empfundener hl. Veit im Ölkessel sein, wohl schon aus der 2. Hälfte des 17. Jahrh., wo derartige Darstellungen zu den Seltenheiten gehören.

Unterfränkisch ist eine flotte, in der Fassung ausgezeichnet erhaltene Figur des hl. Joseph mit Christusknaben, etwa aus der Mitte des 18. Jahrh. Eine seltene und geradezu ausgezeichnete Arbeit endlich gelang es in der vortrefflich gefaßten Holzfigur einer hl. Barbara aus Bamberg zu erwerben, einer höchst eleganten Arbeit der Spätzeit des 18. Jahrh.

Sehr wichtig für die Bereicherung der Skulpturensammlung des Museums war dann, wie gesagt, die Versteigerung der Sammlung Oertel, auf der dem Museum durch eine dankenswerte außerordentliche Unterstützung der K. Bayer. Staatsregierung, dann aber auch durch Beiträge einer Anzahl von Gönnern des Museums in Berlin, die Erwerbung einer Reihe höchst bedeutsamer Stücke möglich wurde. Die erste Stelle unter den Erwerbungen nimmt die lebensgroße Figur der hl. Magdalena von Hans Leinberger ein; sie ist, unter den wenigen bisher bekannten großplastischen Werken des Meisters in außerkirchlichem Besitze, wohl jedenfalls das hervorragendste Stück aus der Hand dieses überragenden Meisters der fruchtbaren altbayerischen Kunst in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh. (Tafel I). Nach den Angaben des Vorbesitzers soll die Figur aus einer kleineren Schloßkapelle in der Nähe von Frontenhausen stammen und nach dortiger Tradition ein Porträt der Stifterin darstellen. Es sei diese Tradition nur deswegen erwähnt, weil sie bestätigt, daß sogar naive Laienkreise in der außerordentlich weit getriebenen Charakteristik dieser weiblichen Darstellung etwas anderes als eine gewöhnliche Heiligendarstellung erblicken zu müssen glaubten. Die Tradition dürfte kaum gerechtfertigt sein; wir haben es wohl mit einem verschleppten Teil von einem bedeutenden Altarwerk Leinbergers zu tun. Die Tafel mag besser als Worte von der künstlerischen Bedeutung dieses Werkes Zeugnis geben, die allerdings durch den Zustand der originalen, aber sehr schlecht erhaltenen und erst unter verschiedenen neueren Schichten wieder aufgedeckten alten Fassung etwas beeinträchtigt wird. Das Museum besitzt nun von den großplastischen Werken Hans Leinbergers glücklicherweise drei Stücke, das im Jahre 1910 erworbene Madonnenrelief vom Triumphbogen der Dingolfingerkirche und einen erst neuerdings als Leinbergersches Werk erkannten hl. Johannes Evangelista, in halber Lebensgröße, von einer Kreuzigungsgruppe herstammend.

Neben der Magdalena von Hans Leinberger sind es noch eine weitere Reihe niederbayerischer Skulpturen, die aus der Sammlung Dr. Oertel erworben wurden. Gerade in Werken altbay-

Abb. 4 Heilige Barbara. Holzfigur. Niederbayerisch. Um 1530

erischer Kunst, und zwar der östlich von München gelegenen Territorien, bestand eine Hauptstärke der Oertelschen Sammlung.

Als ältestes der erworbenen niederbayerischen Werke ist eine abgelaugte, sitzende Maria in Lebensgröße, Katalog No 113, zu erwähnen, mit einer Traube in der Linken, während das Kind auf dem rechten Knie sitzt. Unten am Gewandsaum drei singende Engel in halber Figur. Trotzdem die Köpfe etwas schwerfällig

und plump sind, ist die ganze Figur von einer gewissen imponierenden Größe. Sie ist ein Beispiel eines im östlichen Oberbayern und in Niederbayern vorkommenden Typs der Altarmadonna, von dem das Museum noch kein Beispiel besaß. Der stilistischen Behandlung nach dürfte die Figur vielleicht in den Rottalergau zu setzen sein. Die Entstehungszeit ist um 1500.

Figur dürfte als Werk ersten Ranges zu gelten haben, wenn nicht der zu klein geratene Kopf der Maria dem Ganzen ein etwas befremdendes Gepräge gäbe. Die Figur hat noch großenteils die völlig unberührte alte Fassung.

In spätere Zeit gehört eine sehr feine und delikat behandelte stehende Figur einer hl. Barbara (Abb. 4). Dieselbe war ursprünglich ganz versilbert und vergoldet und die Fleischteile

Abb. 5 Madonna. Hochrelief-Gruppe. Niederbayerisch. Um 1530

Nicht niederbayerisch, aber wahrscheinlich doch einem ehemaligen bayerischen Gebiet angehörig, ist ein weiteres Werk aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh., ebenfalls eine lebensgroße, sitzende Marienfigur, mit lebendiger Gewandbehandlung und einem sehr frischen, dem Leben abgelauschten strampelnden Kinde, das nach einer großen Birne in der Hand der Mutter greift, eine Figur, die nach den bekannten Analogien in das Innviertel zu setzen ist. Die

und manche Zierate in Lasurfarben ausgeführt. Sie ist etwa halb lebensgroß, im Katalog M. Kreniß, dem Meister der Türen in Altötting zugeschrieben, jedoch in Bewegung und Durchführung für diesen viel zu fein; sie dürfte eher dem Meister der eleganten Ritterfiguren, der im westlichen Niederbayern und auch in München wirkte, nahestehen.

Von den beiden mit Sicherheit M. Kreniß' vielgenannter Künstlerpersönlichkeit zuzuschreiben-

den Werken, dem hl. Stefanus und dem hl. Nikolaus, die nach glaublicher Tradition aus dem Kloster Niedraltaich stammen, konnte wenigstens die sitzende Bischofsfigur des hl. Nikolaus für das Museum erworben werden (Tafel II). Derbkräftig in der Charakteristik und Durchführung steckt doch in dem Meister mehr als in den gewöhnlicheren seiner Zeitgenossen, und diese immerhin fast lebensgroße Plastik füllt eine bisher vorhandene Lücke in unserer Sammlung gut aus.

Die bedeutendste niederbayerische Arbeit nächst der Magdalena von Hans Leinberger ist dann ein relativ kleines Relief (hoch 75 cm), das in der Gewandbehandlung übertrieben wild und ebenso aufgeregt in der Bewegung des Kindes, einen besonderen Typus darstellt, der eher bei männlichen Heiligen als bei einer weiblichen sitzenden Figur berechtigt zu sein scheint. Immerhin hat das Werk aber ein so frisch pulsierendes Leben, daß selbst das etwas langweilig geratene Gesicht der Maria den bedeutenden Gesamteindruck nicht zu verwischen vermag (Abb. 5). Es dürfte sich um eine Arbeit der Passauergegend, etwa um 1530, handeln.

Der schwäbisch-bayerischen Gruppe endlich gehört die letzte Erwerbung aus der Oertelschen Sammlung an, eine hl. Margareta, die aus dem bayerischen Allgäu stammt (Abb. 6). Während der Ausdruck des Kopfes, der leider in der Fassung etwas verdorben ist, eine gewisse Leere zeigt, ist die Gewandbehandlung und die ganze Stellung der zwischen 1520 und 1530 gearbeiteten Figur außerordentlich fein und vornehm, so daß dieselbe als wirklich gutes Museumsstück angesprochen werden kann.

Unter den Gemälden sind neben einigen als Legat an das Museum gekommenen Bildnissen des 19. Jahrh., die mehr kultur- und kostümgeschichtliche Bedeutung haben, ein interessantes Miniaturgemälde zu nennen, süddeutsch um 1770, das das Brustbild einer unbekannten Dame darstellt.

Von großer Bedeutung waren die Erwerbungen auf dem Gebiet des Edelmetalls. In erster Linie sind hier die beiden prachtvollen, in Silber getriebenen und gravierten, teilweise vergoldeten Kirchenleuchter aus der Schloßkirche in Würzburg zu nennen (Abb. 7). Sie sind jedoch nicht dort entstanden, sondern nach dem Wappen des Fürsterzbistums und dem der Familie Khuenburg in Salzburg, wenn sie auch weder Marke noch Beschauzeichen tragen. In der zweiten Hälfte des 16 Jahrhunderts regierten zwei Mitglieder der Familie in Salzburg, Michael von Kuenburg 1554–60, und Georg, Coadjutor 1580–86, Erzbischof bis 1587. Unter welchem von beiden die Leuchter hergestellt wurden, läßt sich mit Bestimmtheit nicht feststellen; die größere Wahrscheinlichkeit spricht für Michael, was durch das früher leichter als später erklärliche Fehlen der Beschau noch bestärkt wird. Nach Würzburg sind die Leuchter wohl erst im Laufe des 19. Jahrhunderts gekommen, nachdem sie während der kurzen bayerischen Herrschaft über Salzburg in Hofbesitz übergegangen waren. Sie wurden vom K. Obersthofmeisterstab dem Museum auf Ansuchen leihweise überlassen.

Abb. 6 Heilige Margarethe. Holzfigur. Aus dem Algäu Um 1520—1530

Ein seltenes Kettenarmband, süddeutsch um 1600, in Gold mit emailliertem Schloß stellt eine der seltenen Arbeiten in gezogenem Goldblech dar, wie man sie auf den Porträts des 16. Jahrhun-

Abb. 7 Silberne Leuchter. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts

derts so häufig sieht (Abb. 8). Das schöne Armband bildet eine sehr wünschenswerte Ergänzung zu der vergoldeten Bronzehalskette gleicher Technik, die vor einer Reihe von Jahren für die Kostümsammlung erworben wurde. Das schöne Stück wurde von Herrn Privatgelehrten Max Frankenburger in München dem Museum zum Geschenke gemacht.

Eine Reihe weiterer Arbeiten gehören dem 18. Jahrh. an, so ein silbernes Rauchfaß um 1730, ein einfacher, aber sehr fein verzierter und tadellos erhaltener Augsburger Silberbecher um 1740 und endlich als Geschenk der Frau Regierungsrat Seiler in München ein goldener Anhänger mit dem Brustbild des Mainzer Kurfürsten Erthal, aus dem Ende des 18. Jahrh.

Auch die Abteilung der Bronzearbeiten konnte wesentlich vermehrt werden. Zunächst ist eine Reihe von guten Bronzeplaketten süddeutscher Provenienz des 16. und 17. Jahrh., die auf der Auktion Parpart in Berlin erworben wurden, zu nennen. Dann weiter eine sehr schöne vergoldete Bronzeplakette „Vergänglichkeit“ von Peter Flötner; von diesem Meister, sowie von Antonio Abondio, Hans Gar und einem Unbekannten wurden der Plakettensammlung, deren weiterer Ausbau damit erfolgreich in Angriff genommen wurde, noch vier weitere Stücke in Blei hinzugefügt.

An Bronzen kam eine Anzahl wichtiger Stücke dazu. Zunächst ein sehr reichgezierter Brunnenhahn, jedenfalls Augsburger Arbeit um 1600 (Abb. 9) und zwei deutsche Türklopfer, groteske Masken des späteren 17. oder frühen 18. Jahrh. Weiter ein hübsches Brunnenfigürchen, Nymphe mit zwei Wasserkannen unter den Armen, aus dem Hofe der alten Sternapotheke in der Bindergasse zu Nürnberg (Abb. 10). Weiter, wohl aus einer größeren Gruppe, vielleicht einer Sebastiansdarstellung, ein bogenschießender Orientale (Abb. 11). Von besonderem Interesse ist eine Sirene in Bronze, die mit den Arbeiten Peter Vischers am Sebaldusgrabe eine sehr nahe Verwandtschaft zeigt, andererseits aber auch einem bei dem venezianischen Doppelleuchter vorkommenden Typus sehr nahe steht. Auf diesen Zusammenhang soll noch an anderer Stelle zurückgekommen werden.

Unsrer an und für sich sehr reichen Sammlung von Edelzinn konnten auf der Versteigerung Oppler in Berlin zwei gute kleine Nürnberger Schüsseln des frühen 17. Jahrh., die eine mit dem Relief-Brustbild eines Kriegers, die andere mit dem Brustbild Gustav Adolfs hinzugefügt werden.

Den frühen Regensburger Zinnsachen gehört

Abb. 8 Kettenarmband. Süddeutsch. Um 1600

Lünette. Buntglasierte Hafnerarbeit der Preuning-Werkstatt. Von 1530

Ansbacher Fayencen. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts

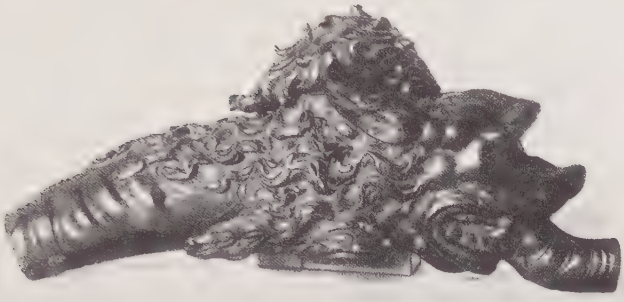


Abb. 9 Brunnenhahn. Augsburger Bronzeguß. Frühes 17. Jahrhundert

ein kleines Schüsselchen mit Reliefdekor in italienischem Geschmack, etwa um 1540, an.
Von Porzellan ist neben einigen kleineren Gefäßstücken der Nymphenburger Fabrik ein sehr hübscher buntbemalter Chinesenknabe aus der bekannten Bustelli-Serie erwähnenswert, den Herr Kunstmaler Steinach in München dem Museum stiftete. Von Ansbach kamen zwei weitere Figuren der Götterserie, farbig bemalt, hinzu und ein reich bemalter Blumentopf mit Medaillonporträt eines römischen Kaisers, vom Ende des 18. Jahrhunderts.
Eine besonders interessante und willkommene Zuweisung, die seitens der K. Generaldirektion der Berg-, Hütten- und Salzwerke erfolgte, waren zwei Saffianlederkästchen mit Farb- und Materialproben der Frankenthaler Manufaktur, die jedenfalls zur Vorlage an den Kurfürsten Karl Theodor bestimmt gewesen sind.
Die Waffensammlung erhielt durch Allerhöchste Überweisung Seiner Königl. Hoheit des Prinzregenten aus dem Archiv und der Garderobe des Hausritterordens vom Hl. Georg einige überaus wertvolle Stücke überwiesen. Über die geätzte und teilweise vergoldete Prunkrüstung des heiligen Georg wird in einem besonderen

Abb. 10 Weibliches Brunnenfigürchen
Bronze. Nürnberg. 17. Jahrhundert

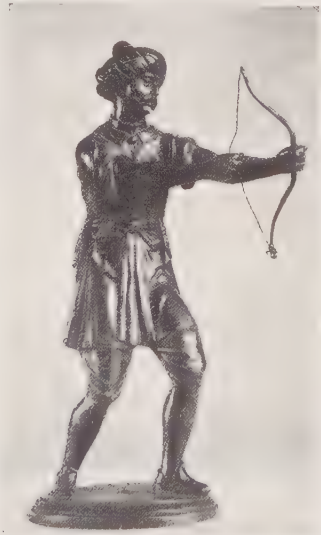


Abb. 11 Orientalischer Bogenschütze.
Bronze. Nürnberg. 17. Jahrhundert

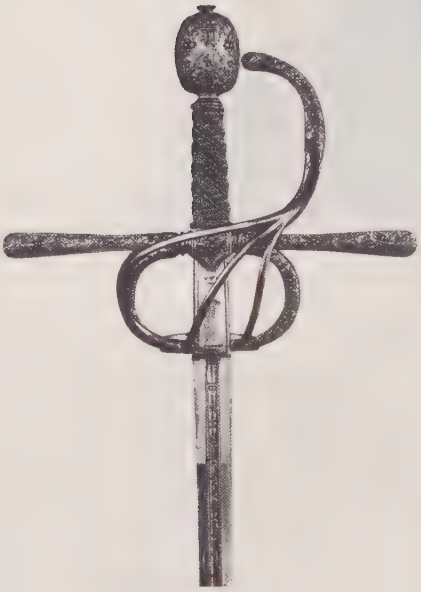


Abb. 12 Griff eines Prunkschwertes. Münchener Arbeit. Mitte des 17. Jahrh.

Artikel dieses Bandes des Bayerischen Jahrbuches gehandelt.

Weiter wurden die drei Prunkzeremonialschwerter herübergegeben, die in ihren Griffen ausgezeichnete Münchener Eisenschneidarbeiten der Sadelerschen Werkstätte mit ihren Nachfolgern aus dem Anfang und der Mitte des 17. Jahrh. darstellen (Taf. IV und Abb. 12).

Unter der eigentlichen Keramik steht an erster Stelle die Erwerbung eines in dieser Form als Unikum auftretenden Erzeugnisses der Preuningschen Werkstatt zu Nürnberg. Es ist eine halbrunde Füllung, die sowohl als Einsatz über einem Türsturz oder als Giebel über einem Ofen gedacht werden kann (Taf. III). Das Wappen der Patrizierfamilie Praun in Nürnberg gibt über die Provenienz Aufschluß und die Jahreszahl 1530 läßt das Stück als so ziemlich das frühest bekannte dieses Fabrikationszweiges in Nürnberg erkennen. Es stammt aus der ehemaligen Sammlung des Baurats Oppler in Hannover. Eben daher kommt ein kleiner Enghalskrug in bunter Hafnerkeramik, der deswegen wichtig ist, weil er die oft bei solchen Krügen frei angebrachte Ringscheibe unverletzt zeigt, die ursprünglich wohl zur Aufnahme einer Münze diente, ähnlich wie sie die zahlreichen Tonspielzeuge des späten Mittelalters und der Renaissance aufweisen. Es dürften diese Krüge daher als Wochenbett- oder Patengeschenke gedient haben. Ziemlich zahlreich waren auch die Neuerwerbungen auf dem Gebiete der süddeutschen Fayencen. Vor allen Dingen sind hier die Erzeugnisse der Fabrik Ansbach zahlreich vertreten. An der Spitze steht eine dem liebenswürdigen Entgegenkommen des K. Obersthofmeisterstabs zu verdankende Leihgabe von fünf ausgezeichneten Fayencegefäßen, aus dem Ansbacher Schlosse (Taf. III). Diesen schließen sich eine Anzahl Krüge und Vasen und eine große achteckige Platte, meist bezeichnete Stücke, an. Die in Form und Technik außerordentlich abwechslungsreiche Ansbacher Fabrikation dürfte nun in ihrer gesamten Entwicklung in unserer Sammlung wohl mit am besten in Deutschland vertreten sein. Auch von Bayreuth wurden

Abb. 13 Enghalskrug mit Schwarzlot-Malerei. Nürnberg. Ende des 17. Jahrhunderts

Griffe dreier Prunkzeremonienschwerter, in Eisen geschnitten. Münchener Arbeiten der Mitte des 17. Jahrhunderts

einige vorzügliche Wappenteller erworben, darunter der eine eine Schenkung des Herrn Kommerzienrats A. Steinharter in München. Ebenso wurde von Bayreuther Fabrikaten eine gelbe Steinzeugkumme mit Silberdekor in sehr feiner Ausführung erworben. Von den zahlreichen anderen Fabriken, die bei den übrigen Erwerbungen in Frage kamen, seien noch Nürnberg mit einem sehr schönen Enghalskrug, Schwarzlot-Malerei auf weiß aus der Schaperschule (Geschenk des Herrn Dr. Cornet in München, Abb. 13), ein großer Blumentopf mit dem Wappen Lerchenfeld-Geböck, ein guter bunter Teller von Kordenbusch, dann Künersberg mit einer Reihe bezeichneter signierter Walzenkrüge, von denen einer ein Geschenk der Firma H. Helbing in München ist, sowie ein schöner Leuchter von Göggingen, ein außerordentlich fein bemalter Walzenkrug, ebenfalls Geschenk von H. Helbing, und von Friedberg eine Helmkanne seltener Form, erwähnt.

Für die Glassammlung sind neben einigen Gläsern, die für die Entwicklung der Trinkglasgefäße wichtig sind, zwei besonders feine süddeutsche Hinterglasmalereien des 18. Jahrh. zu erwähnen.

In der Abteilung der Textilien wurden aus der Sammlung Oppler zwei Seidenstoffstücke, italienisch, 14. Jahrh., angekauft, um die noch ziemlich magere Kollektion mittelalterlicher Seidenstoffe zu komplettieren; ebenso zwei gute Samte des 16. und 17. Jahrhunderts.

Auch die Sammlung bäuerlicher Altertümer wurde durch eine große Anzahl von Stücken vermehrt. Es wurde insbesonders leinenes Bettzeug aus Bayern und Salzburg erworben, zwei Bettstätten aus Dinkelsbühl und aus der Straubinger Gegend, ein Bauernschlitten, oberbayrisch, und ein Eckschränkchen aus Eichenholz von Mittelfranken. Die übrigen Erwerbungen erstreckten sich auf bäuerliche Geräte und neben keramischen Erzeugnissen und Glasgefäßen wurde eine Reihe von Korbarbeiten und vor allem eine größere Zahl von fränkischen Zinngeräten den jetzt schon ansehnlichen Beständen dieser Art hinzugefügt.

Am Schlusse unserer Ausführungen möchten wir nicht verfehlen, den genannten sowie den ungenannten Gönnern und Geschenkgebern unseres vaterländischen Museums den geziemenden Dank zum Ausdruck zu bringen.

## ERWERBUNGEN DER KÖNIGL. GRAPHISCHEN SAMMLUNG IM JAHRE 1912

### MITGETEILT VON DER DIREKTION

Von den erworbenen Zeichnungen verstorbener Künstler sind besonders hervorzuheben 2 aquarellierte Bleistiftzeichnungen Johann Jakob Dorners, eine Reihe verschiedener Blätter August Holmbergs, zwei große Studienblätter von Ludwig Knaus, eine Bleistiftzeichnung Robert von Langers mit der danach gestochenen Kupferplatte von Albert Reindel, eine größere Reihe von Zeichnungen Moritz von Schwinds: nämlich Entwürfe zu Vasen und Rahmen, ein Entwurf zur „Königin der Nacht", zur Gruppierung des Aschenbrödel-Zyklus und eine Reihe von Studien, Akten und Gewandfiguren.

Ferner von Karl Stauffer-Bern u. a. eine Skizze zum Porträt des Geheimrats Goldschmidt von 1886, eine Aktstudie zu einem Christus von 1884. Aus dem Nachlasse Fritz von Uhdes wurden erworben u. a. Skizzen zur Verstoßung der Hagar, zu einer Flucht nach Aegypten, zu einem Abendmahl, zu einer Madonna in der Laube und zu einer Anbetung der Hirten.

Unter den erworbenen Zeichnungen lebender Künstler ragen hervor die 13 Bleistiftzeichnungen Eugen Kirchners, und 8 Bleistiftzeichnungen Georg Minnes und verschiedene Zeichnungen Oberländers, zum Teil aus dem Jahre 1878.

Unter den erworbenen Radierungen und Holzschnitten alter Meister sind hervorzuheben der Probedruck Albrecht Dürers: Joachim und Anna B. 79; von Israel van Meckenem: Versuchung Christi P. II. 181, 34; G. 43. 1. und die Fusswaschung B. VI. 296, 17. G. 52, 1. Ebenfalls wie diese auf der Auktion Gutekunst erworben, wurde das Blatt Rembrandt: die Zigeunerin B. 120. Von Stauffer-Bern wurden erworben 3 Radierungen (Lehrs 10. V. Lehrs 12. V. Lehrs 8. IX.) Endlich 2 farbige Aquatinta-Blätter B. Vogels von 1802 nach den in der Halm-Maffei-Sammlung befindlichen Originalzeichnungen von Giovanni Quaglio d. J.

Von den Erwerbungen der modernen Graphik seien genannt: 11 Radierungen von Richard Bloos (Pariser Ansichten), einige neuere Radierungen Oskar Grafs, 2 Radierungen Eugen Kirchners: Mode 1895 und Clown im Zimmer, von Käthe Kollwitz das Blatt „Arbeitslosigkeit" (S. 100. II.) und „Arbeitersfrau" (S. 105. III.).

Von Eduard Munch wurden verschiedene

Blätter und von A. Thomann eine Reihe von farbigen Lithographien und Holzschnitten erworben. Außerdem Blätter von Behmer, Ehinger, Hans Frank, Kubinyi, Wilhelm Laage, Alexander Liebmann, W. O. J. Nieuwenkamp, C. Thiemann, Emil Zoir u. a.

Die Bibliothek der Sammlung wurde besonders durch nachgenannte Werke ergänzt:

Goethe. Faust. Trad. en français. Avec 18 planches lithogr. par Eugène Delacroix, Paris 1828. Fol. Abdrücke auf verschiedenfarbigen chinesischem Papier.

Flavii Josephi Historien und Bücher vom jüdischen Krieg. Mit Holzschnitten von Tobias Stimmer. Straßburg 1578. Fol.

Koehler, S. R. A chronological catalogue of the engravings, dry prints and etchings of Albert Dürer. With phototypes. New York 1897. Fol.

Le Prisme. Encyclopédie morale du XIX. siècle. Avec des gravures s. bois. Paris 1841. 8°. Ferner:

Barlagh, Ernst. Der tote Tag Mit 27 Originallithographien. Berlin 1912 Qu. gr. Fol.

Gamba, Carlo. I disegni della R. Galleria degli Uffizi. Con tavole. Firenze 1912. Fol.

Model, Julius und Springer, Jaro. Der französische Farbstich des 18. Jahrhunderts. Mit 50 Farbdrucktafeln. Stuttgart u. Berlin 1912. Fol.

Müller, Richard. Handzeichnungen. 30 Tafeln in Lichtdruck. Dresden 1911. Fol.

Rovinski, Dmitri et Tchétchouline, Nicolas. L'oeuvre gravé d'Adrien van Ostade. Avec 221 phototypies. St. Petersbourg et Leipsic 1912. Fol.

Veröffentlichungen der Prestel-Gesellschaft. Mit Lichtdrucken. Frankfurt a. M. 1912. Fol.

Unter den Geschenken sind hervorzuheben: Zeichnungen von Brangwyn und Ernst Kreidolf von Herrn Dr. Robert von Ritter. Herr Professor Toni Stadler schenkte eine Bleistiftzeichnung „Eichen bei Brannenburg 1885" und Herr Hubert Wilm eine Reihe von Studien. Dieser Künstler überwies überdies der Sammlung 28 Ex libris. Herr Dr. Robert von Ritter schenkte ferner die Eisenradierung Dürers: der Verzweifelnde B. 70 und den Meierhof, Radierung von Frank Brangwyn. Herr Hugo Reisinger, New York, schenkte Dürers „Marter der heil. Katharina". Holzschnitt B. 120.

Ferner wurde die Sammlung beschenkt von folgenden Künstlern: Markus Behmer, Helene Dahm, Hugo Degenhart, F. H. Ehmke (Buchtitel, Vignetten etc.) und Ernst Kreidolf.

Besonders hervorzuheben ist unter den geschenkten Buchwerken die Schenkung Willi Geigers, der die Folge der Kreuzigung (1911) und Band 2, 3, 4, 5 seines Werkes „Stierkampf" der Sammlung überwies.

Die Firma Friedrich Krupp-Essen schenkte ihre Festschrift von 1912.

Die Verlagsbuchhändler Karl Kuhn, München, Eugen Diedrichs in Jena u. a. schenkten verschiedene Werke ihres Verlages.

## ERWERBUNGEN IM ERSTEN VIERTELJAHRE 1913

### MITGETEILT VON HEINRICH PALLMANN

1. Zeichnungen verstorbener Künstler:

Die hervorragendste Erwerbung stellen die 85 Zeichnungen in Bleistift — Kreide — Kohle und Tusche des Hans von Marées dar. In dieser Sammlung finden sich u. a. Entwürfe und Studien zu den „Lebensaltern" den „drei Männern" den „Idyllen", den „Jünglingen in einem Orangenheim", den „Hesperiden", dem „Läufer", dem „Cheiron und Achilles". Überdies ein Bildnis Fiedlers und eine große Anzahl Akte. Die Zeichnungen sind in den Jahren 1873—1886 entstanden, also von Bedeutung für die letzte Epoche in der Entwicklung dieses Künstlers.

Ferner wurden erworben von alten Meistern 13 deutsche und italienische Landschaften (Bleistiftzeichnungen) von Ferdinand von Olivier.

Der Cyklus von Zeichnungen des Grafen Franz von Pocci: „Entwürfe aus antiken Stoffen" nehmen in dem Werke Poccis eine ganz eigenartige Stellung ein. Hier hat Pocci die Art des Bonaventura Genelli, zum Teil erotisch, doch generell treffend persifliert.

Von Schwind erwarb die Sammlung einen aquarellierten Entwurf für das anders ausgeführte Fresko in der Pfarrkirche zu Reichenhall. Ferner Entwürfe für ein Zwickelfeld der Wiener Hofoper (Papageno). Dann noch eine Reihe kleinerer Bleistiftzeichnungen.

Aus dem Nachlaß von Otto Seitz wurden einige kleinere Zeichnungen (Totentanz und Landschaften) erworben.

2. Zeichnungen lebender Künstler:

Einzelne Blätter oder Blätter in kleinerer Zahl wurden erworben von den Künstlern: Hans von Bartels, Wera von Bartels, Thomas Théodor Heine, Rudolf Hesse, Heinrich Kley, Max Liebermann, Ferdinand Staeger, Franz von Stuck, Rudolf Wilke.

Von Hans von Hayek wurden 34 Bleistiftzeichnungen erworben, die den Künstler als glänzenden Darsteller von militärisch belebten Landschaften zeigen. Andere Zeichnungen bringen Landschaften vom Dachauer Moos, aus dem Hamburger Hafen und Tierstudien.
Von Adolf Hengeler wurden 36 Zeichnungen in der verschiedensten Technik erworben.

3. Graphische Arbeiten verstorbener Künstler:

Für die Geschichte des neueren Holzschnittes sind sehr beachtenswert 14 Holzschnitte zum Totentanz von Johann Rehle aus dem Jahre 1837. Auf Grund dieser Blätter wurde Rehle von Dessauer und Braun, dem späteren Gründer der Fliegenden Blätter, nach Paris geschickt, um dort den neuen Holzschnitt zu studieren. Die Blätter sind Probedrucke von bester Qualität und bisher nicht bekannt.
Zwei Holzschnitte von Anton Muttenthaler aus der gleichen Zeit, fünf Holzschnittfolgen von Wilhelm Busch in den ersten Abdrücken und eine Reihe bayerischer Fürstenbildnisse wurden gleichzeitig erworben.

4. Graphische Arbeiten lebender Künstler:

An die Spitze zu stellen sind hier 8 Lithographien Max Liebermanns und eine ganze Reihe von Radierungen und Lithographien von Max Slevogt, zumeist in Probedrucken.
Ferner wurden erworben Radierungen von Moritz Achener, Wilhelm Altheim, Robert Ehinger, James Ensor, Wilhelm Gallhof, Hans von Hayek, Prinzessin Hildegard von Bayern, Doris Raab, Hans Röhm, Anna Siebert, Eduard Winkler, eine Kaltnadelarbeit von A. Stumpf, Holzschnitte von Carl Thiemann und Lithographien von Franz Skarbina und Carlos Grethe.

5. Illustrierte Werke:

Es seien hier nur genannt Cooper, J. F. Lederstrumpf-Erzählungen übersetzt von K. Federn. Mit Originallithographien von Max Slevogt. Berlin 1909. Fol. — Doré, Gustave. La ménagerie Parisiènne. Avec planches en lithographie. Paris s. d. qu. Fol. — Huart, Louis. Museum Parisien. Avec gravures s. bois d'après Daumier, Gavarni, Grandville etc. Paris 1841. 8°. — Labédollière, E. Le nouveau Paris. Avec gravures s. bois d'après Gustave Doré. Paris (1850) 8°. — Rabelais, oeuvres. Avec gravures s. bois d'après Gustave Doré. Paris 1854. 8°. — Robiquet, Jean. L'oeuvre inédit de Gavarni. Avec 120 planches en Phototypie. Paris 1912. Fol. — und ein Sammelband von 189 Karikaturen aus dem Jahre 1848. Lithographien von E. de Beaumont, H. Daumier, F Maurisse u. A. Fol.

6. Geschenke:

Die Künstler Hans von Hayek, Rudolf Hesse, Max Liebermann, Franz von Stuck, Ernst Haymannn schenkten der Graphischen Sammlung einige wertvolle Blätter ihres Werkes.
Herr Geheimer Hofrat Ludwig von Lange schenkte Lithographien und Holzschnitte Moritz von Schwinds in ersten Abdrücken.
Die Vereinigten Druckereien und Kunstanstalten München schenkten 6 neue künstlerische Plakate und Fräulein Sophie Hiller schenkte ein gezeichnetes Jugendbildnis des Bibliothekars G. M. Thomas (gest. 1887) von Emil Götz. Der Verlag Albert Langen stiftete die 3 Ergänzungsbände von Fuchs, Illustrierte Sittengeschichte.

## K. ANTIQUARIUM 1912

### VON JOHANNES SIEVEKING

#### I. Bronze

1. Hirsch geometrischen Stils. Höhe 0,08. Aus Griechenland (Abb.). Vollgegossen, Geweih etwas beschädigt. Vgl. die ähnlichen Figuren Olympia IV Nr. 205ff. Auf der Unterseite der

1

2

Basis vertieft eingeschnitten zwei Wasservögel, wappenartig mit dem Rücken gegeneinander.

2. Fuß einer etruskischen Ciste in Gestalt einer Raubtiertatze, auf der ein sich zum Sprung duckender archaischer Löwe angebracht ist. (Abb.)

3

Höhe 0,08. Aus der ehemaligen Sammlung Morbio in Mailand. Die Arbeit des Stückes ist von hervorragender Feinheit.

3. Statuette eines bärtigen Mannes. Höhe 0,107. Vollgegossen. Aus der Umgegend von Saloniki. (Abb.) Die Figur ist in einen bis auf die Füße reichenden Mantel gehüllt, der die Brust, die rechte Schulter und den rechten Arm freiläßt. Die verhüllte Linke stemmt sich in die Seite ein. Das rechte Spielbein ist zur Seite und etwas vorgestellt. Die vorgestreckte offene rechte Hand trug auf der Innenfläche ein jetzt verlorenes Attribut, wohl eine Schale. Der Kopf ist nach rechts hin gewendet, die Ansicht der Statuette auf Dreiviertelprofil berechnet. Das

4

Haar läuft strahlenförmig vom Wirbel aus und umgibt in einem um ein Band gerollten, vorne gescheitelten Wulst den Kopf. Die ziemlich derbe und summarische Ausführung ist zeitlich schwer zu fixieren, der Typus gehört dem strengen Stil aus der Zeit gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts an, die Figur ist ein direkter Vorläufer der Mantelfiguren vom Parthenonfries. Wen sie darstellt, ob einen Gott oder Heros, läßt sich nicht entscheiden.

4. Kopf eines Schäferhundes. Höhe 0,105. Aus Patras. (Abb.) Hohlgegossen. Es fehlt die Spitze des rechten Ohres, die besonders eingesetzten Pupillen sind herausgefallen. Das Stück hat stark durch Oxydation gelitten. Nach dem

5

11

unregelmäßigen Bruchrand läßt sich nicht entscheiden, ob der Kopf zu einer Statuette gehört, oder gesondert als dekorativer Schmuck, etwa eines Möbels, gedient hat. Die Arbeit ist ganz vorzüglich, von äußerster Lebendigkeit und sorgfältigster Durchführung im einzelnen. Wohl aus griechisch-römischer Zeit.

5. Lar. Höhe 0,12. Aus Italien. Die eingelegten Augäpfel fehlen jetzt (Abb.). Ein besonders gut gearbeitetes Exemplar vom Typus des einzelnen Laren mit dem großen Füllhorn in der Linken, in dem Wissowa (Roschers Myth. Lex. II Sp. 1893) eine Darstellung des Lar familiaris der republikanischen Zeit erkennen will. Die Arbeit gehört der frühen Kaiserzeit an.

6. Maus an einem runden Kuchen nagend, den sie mit den erhobenen Vorderfüßen hält. Höhe 0,02. Ein Stück aus der Schwanzwindung fehlt. Aus der ehemaligen Sammlung Morbio in Mailand. Römisch.

13

7. Statuette einer Pantherin. Vermutlich aus Pompeji. Ausführlich von mir behandelt in diesem Jahrbuch 1912, S. 1 ff. Entgangen war mir, daß die Pantherin, als auf der Roseninsel gefunden, bereits in den Beiträgen zur Anthropologie und Urgeschichte Bayerns I (1876) S. 5 Nr. 40 erwähnt und auf Taf. III, 8 schlecht nach einer Zeichnung in Lithographie abgebildet ist. Die Fundangabe ist natürlich nicht ernst zu nehmen.

zu 15

8. Etruskischer Spiegel. Unten unvollständig. Durchmesser 0,165. Abgebildet bei Gerhard, Etrusk. Spiegel Taf. 74. Jupiter (Tinia) zwischen Apollo (Apulu) und Mercur (Turms).
9. Gewicht. 0,04 im Quadrat. Aus Athen. 212 g schwer. Stierkopf im Relief. In den beiden unteren Ecken die Buchstaben Δ E, über dem Stierkopf die unzweifelhaft echte Inschrift HMIMNAION in Buchstaben des 5. Jahrhunderts. Sehr gut erhaltenes Stück.

## II. Terrakotta

10. Glockenförmige Puppe mit geometrischer Dekoration. Die Beine fehlen. Höhe 0,152. Aus Böotien. Vgl. Winter Typen I S. 6.
11. Alabastron in Gestalt einer archaischen weiblichen Figur in jonischem Chiton, die mit der Linken eine Taube vor der Brust hält, mit der Rechten an der Seite das Gewand zusammenrafft. Höhe 0,26. Aus Lokri in Italien. (Abb.) Wohl Aphrodite. Jonische, speziell rhodische Kunstart. Vgl. Winter, Typen I S. 41,1. Arch. Jahrbuch 1899, S. 73f.
12. Steinbock auf viereckiger Platte stehend. Höhe 0,14. Aus Böotien. Die Spitze des einen Hornes und das eine Ohr sind abgebrochen. Sehr lebendige Arbeit aus der Übergangszeit vom archaischen zum strengen Stil im 5. Jahrhundert.
13. Weibliche Protome mit Kopftuch. Oben auf dem Kopf zwei Löcher. Stück des Halses und die herabhängenden Partien des Kopftuches weggebrochen. Höhe 0,16. Aus Griechenland. (Abb.) Wohl aus derselben Form wie das Berliner Exemplar: Aus dem Berliner Museum, Festschrift für Kekule Taf. 9. Winter, Typen I, S. 249. 6.
14. Zwei Tarentiner Stirnziegel, der eine mit sog. Jokopf (Höhe 0,175), der andere mit Panskopf (Höhe 0,20) in Relief. Letzterer mit wild flatternden Haaren und starken roten Farbspuren.
15. Zwei Statuetten aus Samsun. a) Knabe seinen Hahn liebkosend und Mädchen sich an ihn schmiegend. Höhe 0,113. b) Knabe mit dem rechten Arm sich auf einen viereckigen Kasten aufstützend, den Kopf dabei in die Hand legend. (Kopf fremd ) Höhe 0,112. Letzterer trauert über das Unterliegen seines Hahnes, wie aus einer ebenfalls aus Samsun stammenden, jetzt im Kunsthandel befindlichen Gruppe (siehe Abb.) hervorgeht, wo die gleiche Figur bei dem grade stattfindenden Hahnenkampfe dargestellt ist. In Gruppe a ist das Liebkosen des siegreichen Hahnes durch den Besitzer wiedergegeben.
16. Nachahmung von Goldschmuck in vergoldetem Ton. Aus Neapel. a) Medaillon mit Kopf

18

der Athena von vorne. Durchmesser 0,032. b) Zwei gleiche Stücke in Gestalt eines Halbmondes, auf dessen Spitzen je eine geflügelte Figur sitzt, und in dessem Rundinnern ein Kopf mit phrygischer Mütze angebracht ist. Vom Außenrand hängen längliche Bommeln herab. Höhe 0,045 (ohne die Bommeln). Ganz übereinstimmende Stücke bei Barone in Neapel sind abgebildet Bull. napol. IV Taf. 4, 3. 4 dazu VI S. 85. Es werden wohl Glieder desselben Schmuckstückes sein.

### III. Verschiedenes

17. Goldenes Schmuckstück mykenischer Zeit aus Theben, in Form einer kleinen hinten abgeplatteten Kanne. Höhe 0,025. Vgl. Das Kuppelgrab bei Menidi. Taf. V, 10.

18. Mumie eines Kindes. Aus dem Fayum. Geschenk von Flinders Petrie durch Vermittlung F. W. v. Bissing's. Höhe 0,83. (Abb.) Das auf Holz in Temperafarben gemalte Bild des jungen Mädchens ist, obwohl es durch Nachdunkelung in seiner Wirkung eingebüßt hat, von entzückender Anmut und zeigt eine frischere Individualität als die meisten andern dieser Gattung. Man möchte es dem ersten nachchristlichen Jahrhundert zuteilen.

18

# K. VASENSAMMLUNG 1912

VON JOHANNES SIEVEKING

1. Attischer geometrischer Becher mit konischem Fuß, abgesetztem Rand und einem Henkel. Höhe 0,10. Durchmesser 0,10. Aus Athen. Am Körper abwechselnd Felder mit Schachbrett- und Gitterwerkmuster. Inneres gefirnißt, ebenso die untere Partie außen und der Fuß bis auf drei tongrundige Reifen.

2

2. Tiefe attische geometrische Schale mit abgesetztem Rand und zwei Henkeln (Abb.). Höhe 0,085. Durchmesser 0,18. Aus Athen. Innen und außen neben linearer Ornamentik Fries von Wasservögeln.

4

3. Attische geometrische Kanne. Höhe 0,30. Durchmesser 0,16. Aus Athen. Auf dem gedrückten Körper und dem hohen, breiten Hals Mäander- Zickzack- und Rautenmuster. Auf dem Rücken des über die Mündung emporragenden, mit dem Hals durch zwei Stege verbundenen Henkels eine plastisch ausgeführte Schlange.

5

4. Bauchige geometrische Kanne mit schnabelförmigem Ausguß und Deckel, auf welchem ein Knopf und ein rundplastisch ausgeführtes Pferd. (Abb.). Höhe 0,36. Umfang 0,655. Nach Ton und Firnis wohl böotisch. Auf der Schulter abwechselnd Felder mit Blüte und Wasservogel.

5. Protokorinthischer Napf. Höhe 0,125. Durchmesser 0,145. Aus Griechenland. (Abb.) Das Stück ist bemerkenswert wegen seiner Größe, seiner guten Erhaltung und der überaus dünnen Wandung.

6. Spätattischer Kelchkrater des 4. Jahrhunderts, rotfigurig mit viel weißer Aufmalung. (Abb.). Höhe 0,415. Durchmesser 0,35. Aus Griechenland. Auf der Vorderseite Dionysos sitzend mit Thyrsos und neben ihm stehend, die Arme ihm auf die Schultern legend Ariadne (die nackten Teile weiß). Links weißer Eros und Silen mit Amphora, rechts schwebender weißer Eros und sitzende Mänade mit Thyrsos. Auf der Rückseite drei Manteljünglinge. In Stil und Dekoration ganz übereinstimmend mit Nr. 2391 der Sammlung.

7. Schwarzfiguriges Deckelgefäß mit zwei vertikalen, gedrehten Schulterhenkeln. Die tongrundigen Partien sind mit roter Farbe überzogen. (Abb.). Höhe 0,35. Umfang 0,62. Aus Griechenland. Um den Körper umlaufend Efeuranke, darüber auf der einen Seite gegeneinander

6

gerichtet zwei Meerdrachen mit Wolfsköpfen, auf der andern zwei sich gegenübersitzende Greife mit erhobenen Flügeln. In den Henkelöffnungen, plastisch ausgeführt, je eine stehende weibliche Gewandfigur mit Modius in strengem Typus, die eine Hand an die Brust, die andere Hand an den Leib legend mit undeutlichen Attributen, am ehesten Früchten (ähnlich Winter, Typen I S. 58, 2. 3). Unter den Henkeln als Reliefattache je eine archaische Gorgonenmaske mit ausgestreckter Zunge. Auf der Schulter vier plastische bärtige Silenmasken (eine davon abgebrochen) mit oben spitz zulaufenden Köpfen. Das Gefäß ist seinem Stil nach böotisch und gehört nach Form und Technik an das Ende des 4. oder den Anfang des 3. Jahrhunderts. Die Benutzung viel älterer Typen in den plastischen Zutaten ist bemerkenswert.

7

8. Große Buccheroschale auf drei ganz niedrigen Füßen, mit zwei Henkeln. Höhe 0,125. Durchmesser 0,365. Aus Orvieto. In der Wandung Ausschnitt von 22 cm Länge. Auf dem Rand aufsitzend, plastisch ausgeführt, drei archaische weibliche Köpfe, zwei davon den Ausschnitt flankierend. Auf der Außenseite der Wandung fünf Wasservögel in eingepreßtem Relief.

## STAATLICHE GALERIEN

### ERWERBUNGEN DES JAHRES 1912

A. Für die Sammlung älterer Meister wurde erworben:

I. als Geschenk des Herrn Dr. Ludwig Erngroß in München:

Marx Reichlich, Dornenkrönung und Geißelung Christi,

die beiden unteren Teile der äußeren Flügelseiten von dem Altar der Heiligen Jakobus und Stephanus aus Kloster Neustift bei Brixen. Sie waren 1808 mit den übrigen schon in München befindlichen Teilen des Altars durch die Säkularisation in Staatsbesitz gekommen, 1852 aber ebenso wie das Mittelstück versteigert worden. Die fehlenden beiden oberen Stücke befinden sich in Neustift.

II. Herr Rechtsanwalt Dr. M. Berolzheimer in München schenkte ein Bild, den hl. Ulrich darstellend, von Jörg Ziegler, dem Meister von Meßkirch. Das Bild war der feststehende linke Flügel eines Altärchens aus der Frühzeit des Meisters.

Durch Ankauf wurden erworben:

III. Antonis Mor, Heiliger Sebastian. Ueber dieses Bild vergl. Münchner Jahrbuch 1912, II, S. 162.

IV. Giovanni Minello, Johannes der Täufer, 4/5-lebensgroße Terrakottastatue.

B. Für die Sammlung neuerer Meister wurden erworben:

I. Als Geschenk:

Arthur Langhammer. Heimkehr. Von Herrn Reichsrat Franz Buhl in Deidesheim.

Hugo Frhr. v. Habermann, Porträt der Gräfin Torri. Vom Bayer. Stiftungsfonds für Kunst, Wissenschaft und Heimatpflege.

Johann Sperl, Landschaft mit Bauernhaus. Vom Bayer. Stiftungsfonds f. K., W. u. H.

Hubert von Heyden, Geflügelhof. Vom Bayer. Stiftungsfonds f. K., W. u. H.

Karl Stelzner, Cranach malt Luther auf der Wartburg. Von den Erben des Künstlers.

Gotthard Kühl, Vor der Schicht. Vom K. Staatsministerium für Kirchen- und Schul-Angelegenheiten überwiesen.

Die wichtigste Erwerbung für die Galerie neuerer Meister war die — aus Gemälden und Skulpturen bestehende — unter dem Namen

Tschudi-Spende

zusammengefaßte Schenkung ausländischer Kunstwerke.

Bei dem am 21. November 1911 erfolgten Tode des Galeriedirektors Geheimrat Hugo von Tschudi fanden sich in dem Depot der Alten Pinakothek eine Reihe von Werken vor, die dem Verstorbenen einesteils zu Lebzeiten von Freunden für die staatlichen Sammlungen als Geschenke zur Verfügung gestellt worden waren, anderenteils von Tschudi nur vorläufig dem Handel entzogen worden waren, um sie über kurz oder lang dem Staatsbesitz sichern zu können. Durch die Opferwilligkeit von Freunden des Verewigten wie der Pinakothek in Bayern, im Reich und dem Ausland, an die der Unterzeichnete appellierte, gelang es, auch diese Werke den Staatssammlungen zu erhalten, wozu sich dann noch eine Reihe weiterer Geschenke gesellte, die im Verein mit den übrigen dem Geist Tschudis an dem Ort seiner letzten und vielleicht durchgreifendsten Wirksamkeit ein Denkmal setzen wollten. Auf diese Weise kam eine Anzahl vor allem ausländischer Kunstwerke aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammen, die mit dem Namen des weitschauenden Neuorganisators der staatlichen Galerien eng verknüpft, den Grundstock zu einer internationalen Galerie des 19. Jahrhunderts bilden und damit die Galerie moderner Meister zu einer weniger einseitigen Fortsetzung der Sammlungen der Alten Pinakothek bilden wird. Für Einzelheiten sei hier auf die im Laufe des letzten Jahres zahlreich erschienenen Aufsätze in Tages- und Fachzeitschriften, z. B. in „Kunst und Künstler" verwiesen. Hier sei lediglich noch die Liste angefügt:

a) Gemälde:

Auguste Renoir, Damenbildnis*)
Paul Cézanne, Bahndurchstich*)
Paul Cézanne, Stilleben*)
Paul Cézanne, Selbstporträt*)
Gustave Courbet, Landschaft*)
Gustave Courbet, Porträt Olliviers*)
Paul Gauguin, Komposition von Tahiti*)
Paul Gauguin, Landschaft aus Tahiti*)
Maurice Denis, Gallische Herdengöttin*)
Maurice Denis, 2 italienische Landschaftsstudien*)
H. Ed. Croß, Küstenlandschaft*)
Paul Signac, 4 Studien an der Seine*)
Théo van Rysselberghe, Springbrunnen in Sanssouci*)
Théo van Rysselberghe, Tänzerin. Von Herrn Dr. Fritz Bley in München
Edouard Vuillard, Interieur mit Frau*)
Edouard Vuillard, Speisezimmer. Von Herrn Bernheim-Jeune in Paris
Pierre Bonnard, Dame am Spiegel*)
Henry de Toulouse-Lautrec, Weibliches Bildnis*)
Henry de Toulouse-Lautrec, Männliches Bildnis. Von Herrn A. W. v. Heymel, München
Henry Matisse, Stilleben*)
Vincent van Gogh, Sonnenblumen*)
Vincent van Gogh, Blick auf Arles*)
Gustave Courbet, Durchgehendes Pferd. Von Herrn Durand-Ruel in Paris
Maximilien Luce, Seinequai. Von Herrn Graf Kessler in Weimar
George Michel, Landschaft. Von Herrn Hugo Reisinger in Newyork
Hans Purrmann, Landschaft von Collioure. Von Herrn Oskar Moll in Berlin
Ferdinand Hodler, Figur aus dem Jenenser Studentenauszug. Von Herrn Universitätsprofessor Frh. v. Bissing in München

b) Skulpturen

Auguste Rodin, Porträtbüste von Gustav Mahler (Bronze)*)
Auguste Rodin, Kauernde Frau (La femme accroupie) (Bronze)*)

*) Von ungenannten Schenkern

George Minne, Zwei Knaben auf einem Boot (Bronze) Von Herrn A. W. von Heymel
George Minne, Knabe mit einem Reh (Bronze) Von Herrn A. W. von Heymel
George Minne, Männlicher Kopf (Weißer Marmor)*)
Aristide Maillol, Porträtbüste der Madame Maurice Denis (Terracotta)*)
Aristide Maillol, Statue eines Knaben (Bronze)*)
Aristide Maillol, Porträtbüste von Auguste Renoir (Terracotta) Von Herrn Vollard in Paris
Henry Matisse, Le Serf (Bronze)*)

II. Als Ankäufe:

Ferdinand Hodler, Selbstporträt vom Jahre 1878
Ferdinand Hodler, Landschaft mit Riedgras und Bäumen
Claude Monet, Die Seinebrücke bei Argenteuil 1874
Emil Adam, Pferdefang in einem ungarischen Halbblut-Gestüt (Hügelsche Stiftung)
Karl Hagemeister, Teller mit Austern
Theodor Alt, Selbstporträt des Künstlers
Hugo Frh. v. Habermann, Damenbildnis in Grau und Rosa
Rudolph Hirth du Frênes, In der Laube
Peter Philippi, Der Landwirt
Martin Feuerstein, Fragment aus der Krönung Kaiser Karl des Großen (Karton)
Otto Seitz, Ein Genueser
Max Dörner, Herbsttag
Albert Weisgerber, Somalifrau
Paul Crodel, Hochsommer
Angelo Jank, Überführung des Sarges Fritz v. Uhdes durch Militär
Constantin Troyon, Landschaft
Gustav Bleeker, Porträtbüste des Kammermusikers Hösl (Bronze)

ERWERBUNGEN DES I. HALBJAHRES 1913

A. Über das für die Galerie älterer Meister angekaufte Familienporträt von Baldassare Estense wurde bereits im Münchner Jahrbuch 1912, II. S. 207 berichtet

B. Für die Galerie neuerer Meister

I. Schenkungen

als weitere Beiträge zur Tschudi-Spende sind bemerkenswert:

Honoré Daumier, Das Drama. Von Herrn Reichsrat Frhr. von Cramer-Klett in München
Honoré Daumier, Don Quixote. Von Herrn Karl Sternheim in Brüssel
Camille Pissaro, Landschaft (1871). Von Herrn Ludwig Prager in München
Armand Guillaumin, Landschaft. Von Herrn Ludwig Prager in München
Paul Gauguin, Bretagner Bäuerinnen. Von Frl. Emmy Roth in Zürich
Auguste Renoir, Porträt des Herrn Bernard. Von Herrn Durand-Ruel in Paris
Charles Guerin, Badende Mädchen. Von Herrn A. W. von Heymel in München
Konrad von Kardorff, Porträt des Herrn von Salzmann. Von Herrn A. W. von Heymel in München
Ernst Mathes, Atelier des Bildhauers Rodin. Von Herrn A. W. von Heymel in München
Oskar Moll, Landschaft*)

Außer diesen wurden geschenkt:

Mathias Schmidt, „Klatschrosen". Von Herrn Direktor Wirth in München
Max Pitzner, 2 Landschaften. Von Frau Pitzner
Gustav Rienäcker, Papa Schmidt*)

II. Die Ankäufe für die Galerie neuerer Meister brachten wie im vorigen Jahre eine Reihe von Zugängen, deren eingehendere Würdigung den gegebenen Rahmen überschreiten würde. Leibl und sein Münchner Kreis steht hier vor allem in Vordergrund; doch wurde versucht, auch auswärtige Künstler von dem Range eines Liebermann oder Hodler durch weitere Erwerbungen ihrer Bedeutung entsprechend in den Staatssammlungen zu repräsentieren.

Im einzelnen seien genannt:

Wilhelm Leibl, Porträt der Frau Gedon
Max Liebermann, Holländische Landschaft
" " Reiter am Strand
" " Fleischstilleben
Charles Schuch, Stilleben mit Huhn
" " Berglandschaft
F. A. v. Kaulbach, Männerkopf von 1878
Eugene Delacroix, Sauhatz, Kopie nach Rubens
Ferdinand Hodler, Landschaft am Thunersee
" " Landschaft mit Kuh
Walter Leistikow, Grunewaldlandschaft
W. Trübner, Rüstungsstudie

Dr. Heinz Braune.

*) Von ungenannten Schenkern

*) Von ungenanntem Schenkern

# HANS STEGMANN †

Am 15. Februar dieses Jahres drang die tieferschütternde Kunde von dem trotz langen Siechtums überraschenden Tode des Direktors des Bayerischen Nationalmuseums, Dr. Hans Stegmann, aus seinem stillen Heime in die Welt. Der Stärksten einen hat das grausame Schicksal auf der Sonnenhöhe seines Lebens gefällt, einen Mann, dessen Verlust uns die Augen plötzlich erst völlig über das öffnete, was wir an ihm besessen haben.

Hans Stegmann, am 27. April 1862 zu Weimar geboren als Sohn des nachmaligen Direktors des Bayerischen Gewerbemuseums Karl M. von Stegmann, erwarb sich die wissenschaftlichen Grundlagen für seine künftige Laufbahn, abgesehen von dem anregenden Verkehr mit seinem Vater, der bald in ihm den gelehrigen Jünger erkannte, zunächst an der Universität Jena, dann aber vorwiegend an der Universität und an der Technischen Hochschule in München. Franz von Reber, mit dem den Verstorbenen zeit seines Lebens ein unlösliches Band freundschaftlicher Beziehungen und fachwissenschaftlicher Wertschätzung umschloß, ward ihm zum Lehrer und Meister und als einer seiner hoffnungsvollsten Schüler vollendete er die Universitätsstudien im Jahre 1885 mit einer über den Rahmen einer Dissertation weit hinausgehenden Studie: „Die Rochus-Kapelle zu Nürnberg und ihr künstlerischer Schmuck." Das Thema selbst in seiner Mannigfaltigkeit und seine ebenso archivalisch gründliche wie stilgeschichtlich gewandte Verarbeitung hätten schon damals Stegmanns später so oft gerühmte Vielseitigkeit und Treffsicherheit des Urteils ahnen lassen können. Die folgenden Jahre 1886—1888 führten ihn zu Studienreisen nach Italien, meist in Begleitung seines Vaters, dessen Beteiligung an H. von Geymüllers „Architektur der Renaissance in Toskana" dem Aufstrebenden nicht nur die erste Schule der Praxis bot, sondern vor allem mitbestimmend auf Klärung seines Geschmacks wirkte. Aus seinen italienischen Studien heraus erstand nur ein einziges, aber vortreffliches Werk, die Monographie über Brunelleschis Nachfolger und Donatellos Genossen „Michelozzo di Bartolomeo", mit der er sich 1888 die venia legendi an der Münchener Universität erwarb. Hand in Hand mit seinem Lehramt ging seine Tätigkeit bei der Inventarisation der Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, die ihn in den Jahren 1888—1894 durch die meisten Gebiete Ober- und Niederbayerns führte. Hier im Umgange mit den Schöpfungen jeder Kunstgattung und jeder Epoche legte er den eigentlichen Grund für seine spätere museologische Tätigkeit. Die Lust am Erleben eines Kunstwerks, die Entdeckerfreude, die sich ihm so oft als Inventarisator geboten hatte, ließen ihm den Abschied von der akademischen Laufbahn nicht allzuschwer fallen, als ihm Gustav von Bezold, der frühere Leiter der Inventarisation und neuernannte Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, die Stelle eines ersten Konser-

vators anbot. Dort reifte er frei von jeder Einseitigkeit zu jenem wissenschaftlich glänzend geschulten und museumstechnisch gleich erprobten Fachmanne ersten Ranges, dessen Stimme im Rate selbst der älteren Kollegen kaum mehr ungehört verhallte. Nach dem Tode des zweiten Direktors des Germanischen Nationalmuseums Hans Boesch im Jahre 1905 konnte denn auch die Wahl Stegmanns zu seinem Nachfolger kaum fraglich erscheinen, und als durch den Rücktritt Hugo Grafs das Bayerische Nationalmuseum verwaist war, berief die Staatsregierung ihn, den Erprobten, dem Bayern durch Studium wie durch seine praktische Tätigkeit bei der Landesinventarisation und im Museumsdienst zu Nürnberg zur zweiten Heimat geworden war, an die Spitze der vaterländischen Sammlung.

Was Stegmann uns als Kunstschriftsteller außer den beiden oben genannten Werken hinterlassen hat, ist mäßig an Zahl und Umfang. „Die Möbel der Sammlung Figdor in Wien“ (Kunst und Kunsthandwerk 1907), „die Holzmöbel des Germanischen Museums“ (Anzeiger des Germanischen Museums 1909/1910), ein Katalog der Stickereien, Spitzen und Posamenten des Germanischen Museums (1901) und ein Tafelwerk von „Meisterwerken der Kunst und des Kunstgewerbes vom Mittelalter bis zur Zeit des Rokoko“ mögen hier vor allem seine vom Vater ererbte Vorliebe für angewandte Kunst belegen. Ihnen schließt sich ein kurz gefaßtes, klar gegliedertes und durch gute Charakterisierung ausgezeichnetes Bändchen über „Die Plastik des Abendlandes“ (1900) an. Seine eigentliche Bedeutung aber vermögen diese Arbeiten der Nachwelt nicht zu übermitteln. Stegmann war kein Freund der Feder, die überließ er willig anderen. Sein Feld war der Markt und das Museum. Seine freibewegliche Stellung am Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg führte ihn frühzeitig und stetig zu Auktionen und Händlern, und so schärfte sich ihm im Wettkampf mit den andern Museen nicht nur der Blick für Qualität und Echtheit, sondern vor allem auch für den Marktpreis und geschäftliche Gepflogenheiten. Zum Gelehrten gesellte sich der Kenner und Praktiker. Die Museen in Nürnberg und München haben seinem gefestigten Geschmack, seiner von der gesamten wissenschaftlichen Fachwelt bedingungslos anerkannten Sachkenntnis und nicht zuletzt seiner kaufmännischen Routine eine reiche Ernte zu danken.

In Nürnberg konnten, infolge der Arbeitsteilung und aus inneren Gründen, seine Verdienste um das Museum nicht so klar in die Erscheinung treten, obwohl sie jederzeit von den Eingeweihten vollste Würdigung fanden. Was aber Stegmann in der kurzen Spanne Zeit von kaum mehr als fünf Jahren für das Bayerische Nationalmuseum gewirkt hat, trägt seinen Stempel deutlich an der Stirne und wird seinen Namen vererben für alle Zeit. Mit klarem Blick über des Landes künstlerische Vergangenheit erkannte er bald die Lücken und Mängel der Sammlung; mit Feuereifer und in konsequenter Verfolgung seiner Ziele trachtete er, sie zu beheben und die Sammlung in systematischer Weise auszubauen, wo ehedem mehr oder weniger zufällige Angebote, ohne Rücksicht auf die Bedürfnisfrage, bestimmend für die Ankäufe gewirkt hatten. So formte sich einer Neuschöpfung gleich die treffliche Sammlung bayerischer Fayencen, in der nunmehr sämtliche Fabrikorte

mit den mannigfachsten Spielarten ihrer Erzeugnisse in charakteristischen Beispielen vertreten sind. Gleicherweise schloß sich die Gruppe der Nürnberger und Salzburger Hafnerkeramik zu einem übersichtlichen Bilde zusammen, und in der Gläsersammlung füllte sich eine beträchtliche Lücke durch die glückliche Erwerbung hervorragender emailbemalter, gravierter und geritzter Humpen und Pokale. Eine von Grund aus neue Schöpfung stellt die Sammlung italienischer und deutscher Bronzen und Plaketten dar, die Stegmann durch Kauf und Tausch zusammenzutragen verstand und damit einer künstlerisch wie kunstgeschichtlich gleich bedeutenden Kunstgattung in unserem Museum die gebührende Aufnahme einräumte. Kein Gebiet blieb stiefmütterlich vernachlässigt, die primitiven bäuerlichen Altertümer ebensowenig wie die hohe Kunst der Malerei und Bildnerei des Mittelalters und der späteren Epochen. Was Stegmann zumal an bayerischen und Tiroler Schnitzwerken des ausgehenden Mittelalters für die Sammlung zu gewinnen wußte, zählt fast durchwegs zu den wichtigsten Erzeugnissen ihrer Zeit und wird mit den glänzenden Namen ihrer Meister auch seinen Namen mitbewahren.

Nebenher, sozusagen Hand in Hand mit diesen großen Aufgaben, aber lief eine stille, unauffällige Reorganisationsarbeit; bei aller Wahrung der hohen künstlerischen Eigenart des Museums, wie es Gabriel von Seidl und Rudolf von Seitz geschaffen hatten, schien es Stegmann doch unerläßliche Pflicht, durch kaum fühlbare, von zartester Pietät geleitete Eingriffe dem Museum den Ruf einer von modernen wissenschaftlichen und museumstechnischen Gesichtspunkten getragenen Sammlung zu sichern und so dem Landesmuseum neuen Ruhm zu erringen. Mit seiner Münchener Tätigkeit festigte sich Stegmanns Ruf als der einer vielseitigen Autorität. Aber wie reicher Erfolg ihm aus seiner unermüdlichen Schaffensfreude, nicht minder aber auch aus mühevollem Ringen erblühte, wie freudig ihn auch die Wertschätzung seiner Fachgenossen berührte, so geizte er doch nie nach lauter Anerkennung des Tages und der Öffentlichkeit. Das Bewußtsein treuerfüllter Pflicht, die Überzeugung von der Richtigkeit seiner Anschauung und ihrer Übersetzung in die Tat galten seiner abgeklärten Innennatur als die unparteiischsten Richter, als die berufensten Sachverständigen. Was frug er nach den andern, er war sich selbst genug. Und die Treue, die er in offenem, freimütigen und furchtlosen Wort stets sich selbst hielt, wahrte er ebenso fest auch seinen Freunden und Kollegen. Er galt den Fernerstehenden für hart und rauh; wer ihn näher kannte, wußte es anders. Wer, wie er, gute Musik und Literatur als des Menschen freundlichste Begleiter stets zu schätzen wußte, wer auf seinen alljährlichen Alpenfahrten so freudig der Natur seine Brust öffnete, der konnte sich auch einer ernsten Bitte, einem warmen Wort, einer ehrlichen Meinung nicht verschließen. Und die, die ihn so kannten und die er mit seiner Treue noch auf dem Totenbette beglückte, werden auch den lieben, ehrlichen, offenen Menschen nicht vergessen können. Ihm etwas gewesen zu sein, ihm etwas gegolten zu haben, mag seine Freunde trösten und aussöhnen mit dem unerbittlichen Verhängnis, das ihn auf der Höhe des Lebens dahinraffte.

Mondelang schon trug er die Gewißheit unentrinnbarer Todesnot in sich, aber

beugten ihn auch körperlicher Schmerz und tiefstes Seelenleid noch so oft darnieder, so harrte er doch heldenmütig auf seinem Posten aus. Nächst seiner Familie galt sein stetes Sinnen und Denken seinem Museum, von dem er sich noch wenige Tage vor seinem Heimgange wie von einem Freunde mit einem erschütternden „Lebewohl“ verabschiedete. Wenigen nur gewährte er den Zutritt an sein Schmerzenslager; seinem starken schönheitsbedürftigen Wesen widerstrebte es, sich in seiner menschlichen Hinfälligkeit zu zeigen und sich in seiner Zerbrechlichkeit bemitleiden zu lassen.

Trotz des langen Krankenlagers kam den meisten sein Tod überraschend, und so wird Hans Stegmann uns in Erinnerung bleiben als die starke, zielbewußte Natur, deren hohe Geistesgaben, deren seltene und umfassende wissenschaftliche Kenntnisse und deren hervorragende Fähigkeiten ihn zu einer überragenden Persönlichkeit im Kreise seiner Fachgenossen und nicht zuletzt im bayerischen Museumswesen stempelten. Wir müssen uns beugen vor einem harten Geschicke, aber wir wollen uns wieder aufrichten an dem leuchtenden Vorbild, dessen Andenken nie vergehen kann.

Ph. M. Halm.

ZU DEM ARTIKEL
PAUL WOLTERS: EIN SALBGEFÄSS AUS TARENT

# EIN SALBGEFÄSS AUS TARENT.

VON PAUL WOLTERS.

Die kleine Vase, welche auf der beigefügten Tafel teils nach Photographien (1: Gesamtform, 2: Unteransicht), teils nach Zeichnungen Karl Reichhold's (3: Schulterbild, 4: abgerollte Hauptdarstellung) wiedergegeben ist, stammt nach ganz sicherer Mitteilung aus der Nekropole Tarents; über das Grab, in dem sie gefunden wurde, ist aber leider gar nichts Genaueres bekannt. Ihre Höhe beträgt 8 cm; ihre Erhaltung ist ausgezeichnet; nur ein kleines Stückchen an der Mündung ist ausgesprungen. Sie befindet sich in meinem Besitz. Zur Herstellung der Bemalung ist außer der üblichen schwarzen, glänzenden Farbe, dem mißbräuchlich so genannten Firnis, nur eine stumpfe weiße Deckfarbe zur Wiedergabe der Kopfbinden benutzt worden. Um den unteren Halsansatz der Vase läuft eine ungenau eingeritzte Linie, die nicht überall den schwarzen Grund durchschnitten, an einer Stelle ihn nur eingedrückt hat. Also ist auch hier die Einritzung erfolgt, als das Gefäß noch nicht gebrannt, die Glasurfarbe noch nicht hart war[1]). Es ist bemerkenswert, daß die älteste, mit Hülfe der Ritzung dekorierte Vase schon ebenso hergestellt ist, daß hierin also keine Besonderheit irgendeiner Zeit liegt, sondern daß dies Verfahren mit der Technik des Ritzens in unlösbarem Zusammenhang steht. Die genannte Vase ist eine „mykenische" Bügelkanne mit einem in den dunkeln Grund eingeritzten Netzmuster[2]), das ganz zweifellos vor dem Brennen hergestellt wurde; vielfach ist auch hier die Farbe durch die Ritzlinien in den weichen Ton hineingedrückt. Dies älteste, wenigstens älteste mir bekannte, Gefäß solcher Technik zeigt, daß die bisherigen Annahmen, nach denen diese in der frühattischen oder in der äolischen Keramik entstanden sein sollte, nicht haltbar sind[3]).

Die ganze Erscheinung unseres tarentiner Gefäßes, seine gute Technik, namentlich der Eindruck der schönen glänzenden Farbe könnte dazu verleiten, in ihm ein attisches Produkt zu erkennen. Aber diese Ansicht hält genauerer Prüfung nicht Stand. Die Form des kugeligen Salbgefäßes, die in der korinthischen und den von ihr abhängigen Töpfereien ganz ungemein häufig vorkommt, ist allerdings auch in der attischen Keramik nachweisbar, jedoch durchaus nicht häufig. E. Pottier hat bei Veröffentlichung eines so gestalteten Lekythions aus Sammlung Peytel, dem die Abbildung eines ἰατρεῖον mit der Sprechstunde eines Arztes ein ganz be-

[1]) Zu dieser jetzt vielfach gemachten Beobachtung vgl. außer meinen Bemerkungen Arch. Jahrbuch 1898 S. 24. Bonner Jahrbücher 118 S. 267, Anm. Glotta I, 1909, S. 85,2. K. Reichhold in Furtwängler's Vasenmalerei I S. 14. 46. Flinders Petrie, Tanis II S. 63. F. Leonard, Einige Vasen aus der Werkstatt des Hieron (Greifswalder Diss. 1912) S. 17. P. Jacobsthal, Göttinger Vasen S. 7.

[2]) Antike und byzantinische Kleinkunst, Auktion Helbing, München 28. Okt. 1913 Taf. 4 Nr. 65. Jetzt im Mannheimer Hofantiquarium.

[3]) Vgl. die verschiedenen Meinungen A. M. 1895 S. 122 (E. Pernice), 1907 S. 562 (F. Noack) und J. Böhlau, Nekropolen S. 107. Ein sehr frühes attisches Beispiel auch B. Gräf, Akropolis Nr. 345.

sonderes Interesse verleiht (Monuments Piot XIII S. 162), alle ihm bekannten Exemplare zusammengestellt. Ich habe dem kaum etwas hinzuzufügen. Das von W. Klein[4]) mitgeteilte „bauchige Alabastron" in Tarent ist jetzt auch bei W. Riezler, Weißgrundierte Lekythen S. 54 ff. abgebildet; es hat darnach die gleiche kugelige Form. Es gehört der Zeit der strengen rotfigurigen Malerei an, und gleiches gilt von der Mehrzahl der von Pottier angeführten Exemplare, nämlich einem in Boston mit dem Namen des Panaitios[5]), einem, früher in Bologna[6]), das ich mit Pellegrini dem Andokides, nicht dem Duris zuschreiben würde, einem in Berlin[7]), das ebenso wie das Lekythion Peytel dem Brygos nahe steht. In die Zeit des reichen Stiles gehört dann ein Exemplar, das aus F. Imhoof-Blumer's Besitz von Emil Müller veröffentlicht und auf Poseidon gedeutet ist, der in Pferdegestalt Demeter Erinys verfolge[8]). Dieser Deutung kann ich mich allerdings nicht anschließen; die Trennung des Bildes in zwei Felder, deren eines die laufende Frau, eines den Hengst enthält, spricht zu stark gegen die Annahme jenes doch einheitlich aufzufassenden mythischen Ereignisses. Stilistisch nahe verwandt ist dann noch Berlin Nr. 2710 (Arch. Zeitung 1879 Taf. 6, 5 S. 82), drei Mädchen, die mit Eroten spielen. Auch hier ist die Gesamtform kugelig, doch, wie schon bemerkt (Anm. 7), ist unten ein Standring angefügt.

Von allen diesen kleinen Gefäßen, außer dem letztgenannten, unterscheidet sich das hier bekannt gemachte tarentinische durch den Mangel jeglichen Henkels. Da es also nur getragen, nicht aufgestellt werden konnte, mußte ein Band um seinen Hals geschlungen werden, zu dessen Befestigung die unten umlaufende Furche sehr geeignet war. So aufgehängt und getragen bietet es uns das Bild eines Salbgefäßes, das in Attika und sonst viel gewöhnlicher gewesen sein muß, als es die wenigen erhaltenen tönernen Exemplare jüngerer Art verraten, und nur die massenhaft erhaltenen korinthischen veranschaulichen würden, wenn wir diese spezielle Gattung für jeden Ort und jede Zeit voraussetzen dürften. Wir sehen ein solches Salbgefäß, bald etwas länglicher, bald ganz kugelrund, überall im Gebrauch der Palästriten, auf Grabsteinen, auf Vasenbildern, auch in statuarischen Darstellungen[9]), natürlich ohne im einzelnen Fall entscheiden zu können, aus wel-

[4]) Lieblingsinschriften ² S. 102, 5; vgl. P. Hartwig, Meisterschalen S. 386.

[5]) W. Klein, a. a. O. S. 110, 15. Pottier S. 163 Taf. 14, 2. 3.

[6]) G. Pellegrini, Catalogo dei vasi dipinti delle collezioni Palagi ed Universitaria Nr. 322. Pottier S. 163.

[7]) Furtwängler 2326. Arch. Zeitung 1881 Taf. 8. Dies hat ebenso wie das Lekythion Peytel und das gleich zu nennende Berlin 2710 unten Standfläche, die andern sind ganz kugelig gestaltet.

[8]) Drei griechische Vasenbilder. Festgruß der arch. Sammlung der Züricher Hochschule (Zürich 1887) Taf. 2 S. 16.

[9]) Nur beispielsweise sei einiges genannt: Conze, Grabreliefs 304. 630. 721. 935. 955. 977. 1037. 1046. 1054. V. Staïs, Guide illustré du Musée National² I S. 158, Nr. 2578. S. 160 Nr. 1861 (= Monuments Piot III S. 33). Arch. Jahrbuch 1903 Taf. 8. Dictionnaire des antiquités I S. 454. II S. 1700. E. N. Gardiner, Greek athletic Sports S. 473ff. A. Furtwängler, Griech. Vasenmalerei Taf. 10. 90. Fünfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste, Berlin 1890, S. 134, 44. P. Hartwig, Meisterschalen Taf. 25—27. 62. 64. Gerhard A. V. Taf. 264. 279. 281. 283. Arch. Zeitung 1879 Taf. 7 S. 88. H. B. Walters, Cat. of Bronzes in the British Museum Nr. 514.

chem Stoff es bestand. Werden uns doch sogar lederne Salbfläschchen genannt[10]). Die Form unserer tarentiner Lekythos würde also keinesfalls gegen seinen Ursprung in einer attischen Fabrik sprechen, ja wir müssen gestehen, daß sie geradezu dafür angeführt werden könnte, da ja alle vorhin genannten tönernen Exemplare rein attisch sind. Wenn andrerseits in Theophrasts Charakteren 5, 9 der Eitele Θουριακὰς τῶν στρογγύλων ληκύθους kauft, so werden wir darin mit Studniczka[11]) wieder eine „Abart der kugelförmigen kleinen Salbölfläschchen" erblicken, „die schon in der altkorinthischen Keramik sehr gewöhnlich sind und als Bestandteil der Bade- und Palästritengeräte bis in späthellenistische Zeit üblich blieben", und werden nicht abgeneigt sein, sie uns aus Metall zu denken. Allerdings die silbernen und goldenen Exemplare (Diodor XIII, 82. Athenaeus IV, p. 129a, 6) werden nur als Beispiele der Verschwendung genannt, bronzene aber sind erhalten, und zwar sogar als Bestandteile des ganzen übrigen Apparats, den man als ξυστρολήκυθος[12]) oder στλεγγιδολήκυθος[13]) bezeichnete (vgl. die Abbildung

Abb. 1 (München)

Abb. 2 (Kabirenheiligtum)

Dictionnaire des antiquités IV S. 1533). Was die kugelförmigen Lekythen aus Thurii vor anderen auszeichnete, wissen wir nicht, und das einzige, was wir der Notiz des Theophrast entnehmen können, ist, daß man tatsächlich diese runden Salbgefäße Lekythen nannte. Daß aber diese Form auf Thurii oder überhaupt auf irgendeine Gegend beschränkt gewesen wäre, dürfen wir nicht annehmen.

Betrachten wir nun das Hauptbild (4), so werden wir zunächst wieder an Attisches erinnert. Allerdings sind die zahlreichen Knaben auf den bekannten kleinen, beim Feste der Choen verwendeten Weinkannen[14]) meist jugendlicher, unbe-

[10]) Plutarch, Sulla 13. Bei der Belagerung Athens stieg die Hungersnot so weit, daß man wilde Kräuter und ὑποδήματα καὶ ληκύθους ἐφθὰς aß.

[11]) In der Ausgabe der philologischen Gesellschaft in Leipzig, 1897, S. 45.

[12]) Hesych: ξυστρολήκυθον. κάδη. καὶ βίσσα ἐλαίου λουτρικά. Eine offenbar zu enge Formulierung, da nicht nur das Gefäß, sondern auch die ξύστρα mit eingeschlossen sein muß. M. Schmidt bessert: κάδον καὶ βησία; eher ist wohl κάδιον, und als zweite Erklärung βησία λουτρικά zu lesen.

[13]) Pollux 3, 154: καὶ τὸν παῖδα ἐρεῖς ληκυθοφόρον. πονηρὸν γὰρ ὁ στλεγγιδολήκυθος. Genau genommen hieße also nicht das Gerät, sondern sein Träger so.

[14]) Vgl. O. Jahn, Vasenbild der Münchner Sammlung (Ber. der sächsischen Ges. der Wiss. 1854) S. 248, 21. Arch. Zeitung 1879 S. 78 (C. Robert). H. Heydemann, Vasenbilder S. 12, zu Taf. 12,

holfener und kindischer in den Bewegungen, aber auch etwas größere Knaben treten dort spielend auf, und sie sind rechte Geschwister der jugendlichen Palästriten unseres Gefäßes. Daß auch die melitäischen Spitzhunde[15]), die wir auf der Schulter unseres Lekythions sehen, auf jenen Gefäßen besonders beliebt sind, sei nur nebenbei bemerkt.

Die Knaben üben sich in allerlei gymnastischen Spielen. Zählen wir von links her auf, so finden wir zuerst einen Ballspieler, der den hoch geworfenen Ball mit beiden Händen wieder auffängt; diese einfachste Art des Spieles läßt sich zwar litterarisch, wie es scheint, nicht nachweisen, ist aber ohne weiteres verständlich und wird auch sonst dargestellt[16]). Furtwängler hat[17]) bemerkt, daß auf den attischen Vasen nur Kinder und Mädchen mit Ballspiel beschäftigt erscheinen, während wir ihm in dorischem Gebiet auch Männer und Jünglinge eifrig obliegen sehen. Diese Beobachtung erfährt aber Einschränkungen. Zunächst durch drei attische Vasenbilder[18]), in denen mehrere Jungen auf den Schultern anderer reiten und so einem einzelnen Spieler gegenüber stehen, der den Ball auf sie werfen wird, während sie ihn ihrerseits fangen müssen. Nebenbei bemerkt sind diese Bilder nicht (R. M. VI, 1891, S. 275) auf das von Pollux 9,106 beschriebene Kinderspiel zu beziehen, denn daß der βασιλεὺς auf dem ὄνος reite, wird

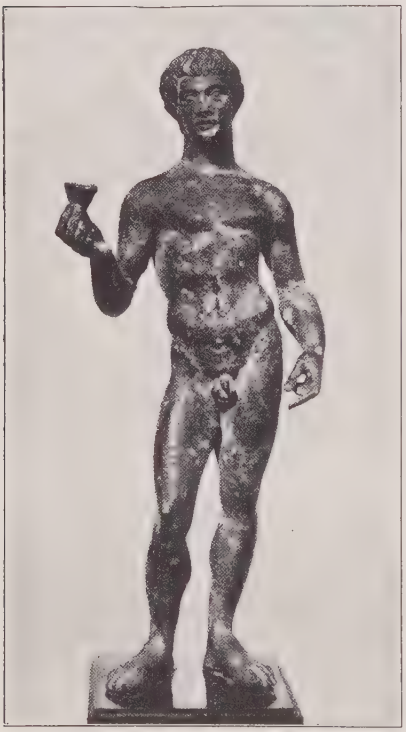


Abb. 3 (Sammlung James Loeb)

10. H. B. Walters, Ancient Pottery II S. 168. — Zur Bedeutung: A. Guide to the Exhibition illustrating Greek and Roman Life (1908) S. 192. G. van Hoorn, De vita atque cultu puerorum (Amsterdam 1909) S. 83. A. Frickenhaus, Lenäenvasen (Berlin 1912) S. 24. Rhein. Museum LXVIII, 1913, S. 243 (E. Petersen).

[15]) Vgl. Jahreshefte des österr. arch. Institutes VIII, 1905, S. 243. O. Keller, Die antike Tierwelt I S. 92.

[16]) Vgl. O. Jahn (an der Anm. 14 genannten Stelle) Taf. 13 S. 247. 257. S. Reinach, Rép. des vases II S. 191. Auch in der Brunnenscene einer Hydria in Neapel (Heydemann S. 631, 12) spielt das ganz rechts vor dem Brunnenhaus stehende Mädchen Fangball, wie die Photographie (Sommer 11038) erkennen läßt; Heydemann hatte den Ball übersehen. Zur Bedeutung des Ballspiels überhaupt: E. N. Gardiner, Greek athletic Sports S. 484. Dictionnaire des antiquités IV, 1 S. 475. Annual of the British School X S. 63.

[17]) Fünfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste (Berlin 1890) S. 133.

[18]) P. Gardner, Ashmolean Museum Nr. 250 (= G. van Hoorn, De vita atque cultu puerorum, Amsterdam 1909, S. 63. P. Kretschmer, Vaseninschriften S. 231, 67). J. H. S. XI, 1890, Taf. 12, S. 279. British Museum, Catalogue of Vases II B, 182.

nirgends gesagt, und schon Platons Äußerung (Theætet p. 146a) schließt die Annahme aus. Auch G. Eitner's Vermutung[19]), es beziehe sich dies auf das οὐρανία genannte Ballspiel, ist unhaltbar. Ein weiteres Beispiel des Balles auf attischen Vasen bietet sodann ein Stangenkrater der Sammlung Luynes[20]), auf dem ein bärtiger Mann einem Epheben einen bunten Ball reicht. Mehr besagt für das Interesse, das auch die Erwachsenen in Attika am Ballspiel nahmen, die Schilderung bei Theophrast (Char. 5,9), wo der Geck sich aus Eitelkeit und Gefallsucht zu Hause eine kleine Palästra mit σφαιριστήριον einrichtet. Der Peripatetiker Lykon wurde als σφαιριστὴς ἀγαθὸς καὶ ἐπιδέξιος gerühmt (Athenaeus 12 p. 548b. Diogenes Laert. 5, 4, 3), und auch der Komiker Antiphanes erwähnt mehrfach das Ballspiel Erwachsener (Athenaeus 1 p. 14, f). Nach alledem würde die Darstellung des Ballspieles hier nach keiner Richtung entscheidend sein.

Abb. 4 (Berlin)

Auch die Gestalt des folgenden Palästriten ist klar. Es ist ein Diskobol in ganz bestimmter Haltung kurz vor dem Wurf, die nicht selten dargestellt wird[21]). Die nächste Gruppe zeigt uns zwei Ringer, die sich eben gegenüber getreten sind und sich an den Armen fassen; die Haltung der beiden dem Beschauer ferner liegenden Hände ist nicht zu erkennen. Der Maler hat sich hier mit ein paar ganz unklaren Strichen über die Unbequemlichkeit weggeholfen, die ihm ungenaue Vorzeichnung und wenig überlegt ausgesparte Silhouette bei der Ausführung zu bereiten drohten; Hand und Unterarm mindestens des Knaben rechts sind gar nicht unterzubringen. Die Stellung ist auch hier wieder eine typische[22]). Neben dieser Gruppe steht

[19]) De sphaeristica (Diss. Breslau, 1860) S. 28. Vgl. L. Becq de Fouquières, Les jeux des anciens S. 193. L. Grasberger, Erziehung und Unterricht I S. 92.

[20]) A. de Ridder, Vases peints de la bibliothèque Nationale II Nr. 414.

[21]) Eine Aufzählung bei B. Schröder, Zum Diskobol des Myron S. 17, G. Vgl. E. N. Gardiner, Greek athletic Sports S. 325.

[22]) Schon J. H. Krause, Gymnastik und Agonistik II Taf. 11 und 12 bietet Beispiele. Vgl. E. N. Gardiner a. a. O. S. 372ff. Dictionnaire des antiquités III, 2 S. 1341). R. Ballheimer, Vasen aus

nach links gewendet ein Knabe, der ganz in den Mantel gehüllt durch den mit der eingewickelten Linken gehaltenen Stab als Aufseher bezeichnet wird[23]). Die letzte Gestalt, hinter der dann raumfüllend eine Tänie aufgehängt erscheint, ist wieder in den Mantel gehüllt; ihre stärkere Bewegung erklärt sich sofort aus ihrer Handlung: mit einer recht kurzen Peitsche treibt der Knabe einen Kreisel.

Abb. 5 (New-York)

Dies Spiel wird uns im Altertum oft genannt, in diese Nachrichten kommt aber eine gewisse Unklarheit dadurch hinein, daß der Kreisel (στρόβιλος, βέμβιξ, κῶνος) mehrfach und vielleicht schon in unsern Quellen mit dem Zauberrädchen (ῥόμβος) oder auch dem Reifen (τροχὸς) zusammengeworfen zu werden scheint[24]). Wir sind in der glücklichen Lage, nicht nur Kreisel selbst noch im Originale zu besitzen, sondern auch einige ganz klare Darstellungen außer der unsern. Die erhaltenen Kreisel, die namentlich im thebanischen Kabirenheiligtum in Menge gefunden sind, bestehen meist aus Ton, daneben war im Altertum Holz beliebt; aber auch Kreisel aus Bronze oder Stein kommen vor, diese aber von so minimaler Größe, daß sie offenbar nur als Weihgeschenke Verwendung finden konnten, wovon wir auch in der einen dort erhaltenen Liste von Anathemen[25]) lesen: Ὠκυθόα ἀστραγάλως πέτταρας, στρόβιλον, μάστιγα, δᾳδα ἀργούρια, ὁλκὰ δραχμὴ πέντε, so daß hier vier Astragalen, ein Kreisel, eine Peitsche und eine Fackel aus Silber zusammen nur 5 Drachmen (wenig über 20 Gramm) gewogen haben, also sicher

dem Hamburgischen Museum S. 34. Aspendos hat seit dem vierten Jahrhundert eine ähnliche Gruppe auf seine Münzen gesetzt: British Museum, Lycia S. 95ff.

[23]) Vgl. dazu H. Schween, Die Epistaten des Agons und der Palästra in Literatur und Kunst (Diss. Kiel 1911) S. 29ff., wo aber zwischen Aufsehern und Zuschauern nicht scharf genug geschieden ist.

[24]) L. Grasberger, Erziehung und Unterricht I S. 78. O. Jahn a. a. O. (vgl. Anm. 14) S. 255ff. G. van Hoorn, a. a. O. S. 68ff. J. H. S. XXII, 1902, S. 26.

[25]) Kabirenheiligtum S. 21, 2, 21 (= A. M. XV, 1890, S. 381).

von ganz geringer Größe waren. Die Form dieser Kreisel ist immer die einer kurzen Walze mit aufgesetztem Kegel (Abb. 2), eine andere Form[26]) findet sich mehrfach in geometrischem Stile (Abb. 1), muß aber auch später üblich geblieben sein, denn auf diese paßt allein der Name κῶνος. Eine Bronzestatuette, die aus dem Besitz W. H. Forman's in den James Loeb's übergegangen ist (J. Sieveking, Die Bronzen der Sammlung Loeb S. 66) und etwa um 300 vor Chr. in Italien[27]) gearbeitet zu sein scheint, zeigt uns einen nackten stehenden Jüngling, der in der rechten Hand einen so gestalteten Kreisel mit Daumen und den beiden vorderen Fingern hält, um ihn zu „setzen", d. h. mit einer drehenden Bewegung auf den Boden zu befördern und gleichzeitig dort zum „Tanzen" zu bringen, wo dann die in der Linken anzunehmende Peitsche das übrige tun wird, um ihn im Gange zu halten (Abb. 3).

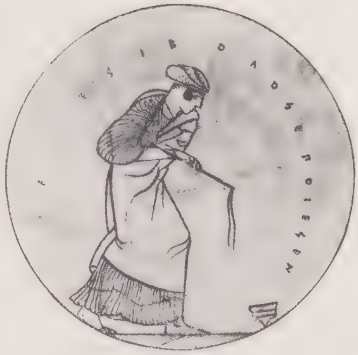


Abb 6 (Brüssel)

Ebenso wie hier, finden wir auch in einer Reihe von Vasenbildern Erwachsene, Jünglinge und Mädchen, ja sogar bärtige Männer mit dem Kreisel spielend; die Form ist immer die zweite (Abb. 2). Ich kenne folgende, die außer einem schon mehrfach besprochen und an den angeführten Stellen gesammelt sind.

1. Schale in Berlin, auf einem der Außenbilder Eros, der mit einer Sandale in der Hand hinter einem entweichenden Epheben her fliegt, wie um ihn zu schlagen; diesem ist Kreisel und Peitsche entfallen, während ein Kamerad mit Reif nach der andern Seite davon läuft. Arch. Anzeiger 1891 S. 117. P. Hartwig, Meisterschalen Taf. 27 S. 260. G. van Hoorn, De vita puerorum S. 97, hier Abb. 4.

2. Bauchige Lekythos in New-York, zwei mit Chiton und Mantel bekleidete Mädchen beim Kreiselspiel, abgebildet American Journal of Archaeology 1907 S. 421 und hier Abb. 5, nach einer neuen, der Freundlichkeit Edward Robinson's verdankten Photographie.

3. Schale des Hegesibulos in Brüssel

Abb. 7 (Baltimore)

[26]) A Guide to the Exhibition illustrating Greek and Roman Life, British Museum 1908, S. 193. Dort auch ein zweites Exemplar, ein drittes, Abb. 1, ist kürzlich für die Münchener Vasensammlung erworben worden. Zu der zweiten Form vgl. Kabirenheiligtum Taf. 18f. bes. 19, 4, zu beiden A. Conze, Altertümer von Pergamon I, 2 S. 148.

[27]) J. Sieveking bemerkt mir, daß er jetzt dieses Werk lieber nach Umbrien als nach Etrurien setzen möchte.

(Musée du Cinquantenaire Inv. A, 891), früher in Sammlung Branteghem. Auf weißem Grunde in Umrißlinien gezeichnet ein mit Chiton und Mantel bekleidetes Mädchen, das mit einer Peitsche den Kreisel treibt. W. Fröhner, Collection van Branteghem, 1892, Taf. 42. A Guide to the Exhibition illustrating Greek and Roman Life, British Museum, 1908, S. 193. Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei II S. 181. Hier Abb. 6, nach einer von Herrn J. de Mot gütigst zur Verfügung gestellten Photographie des Originales.

Abb. 8 (Tübingen)

4. Schale aus Chiusi in Baltimore; ein bärtiger Mann in Chlamys und Petasos treibt den Kreisel, während ein unbärtiger Jüngling im Mantel lebhaft interessiert zuschaut. P. Hartwig, Meisterschalen Taf. 72, 2 S. 657, darnach hier Abb. 7.

5. Lekythos, im archäologischen Institut der Universität Tübingen (Inv. 814), hier Abb. 8 nach einer Photographie abgebildet, welche ich ebenso wie die Kenntnis des Stückes und die nötigen Angaben der Freundlichkeit F. Noack's verdanke. Die Herkunft ist nicht überliefert. Höhe 25 cm. Die Oberfläche ist sehr verletzt, die nicht von Farbe bedeckte Tonfläche vielfach weggefressen, doch ist die Darstellung noch in der Hauptsache klar; das Stück ist, wie alle vorher aufgezählten, attisch und steht der Anm. 33 genannten Schale nahe, ist aber nach Noack's Urteil etwas jünger. Rechts steht ein Ephebe in den Mantel gehüllt still da, die rechte Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger wird vor der Brust, außerhalb der Mantelfalten sichtbar. Ihm gegenüber treibt ein bärtiger Mann den Kreisel; seine Kleidung besteht aus der Chlamys, hohen Stiefeln und dem breiten Hut, der im Nacken hängt. In der Rechten erhebt er die Peitsche, deren nach unten herabhängende Schnur — wie in andern Beispielen — mit Deckfarbe gemalt ist, in der Linken trägt er gesenkt ein Kerykeion, das ihn als Hermes charakterisiert. Allerdings ist die Form des Kerykeions ungewöhnlich, und zeigt oben übereinander zwei ganz geschlossene Ringe. Dem Ursprung des Kerykeions entspricht diese Form nicht. Denn es darf doch als sicher gelten, daß es aus der gegabelten Rute entstanden ist, wie sie die Aufseher der Palästra so oft tragen; deren Enden werden zusammengeschlungen[28]), ursprünglich sicher zweimal — denn eine einmalige Kreuzung genügt nicht, um die Zwieselrute in der gewollten Form fest zu halten — und so sehen wir den Heroldstab auch mitunter noch gebildet, z. B. auf dem

[28]) Archäologisch-epigraphische Mitteilungen XV, 1892, S. 143 (R. Münsterberg). Preller-Robert, Griech. Mythologie I S. 412.

Parisurteil der italisch-ionischen Amphora in München[29]), wo die Art der Verschlingung ganz deutlich angegeben ist, oder auf der schwarzfigurigen Hydria Gerhard A. V. II Taf. 138, wo dieselbe Form ganz schematisiert erscheint. Die gewöhnliche Art, die dann in jüngerer Zeit durch Zufügung von Flügeln und Ausstattung der freien Rutenenden mit Schlangenköpfen[30]) eine weitere Umgestaltung erfuhr, zeigt nur einen einzigen geschlossenen Ring, auf ihm einen zweiten, oben offenen Halbring, somit eine aus der Zwieselrute nicht durch einfaches Zusammenflechten herstellbare Form. Allerdings nähern sich die Enden dieses offenen Ringes oft so weit, daß die Rundung fast geschlossen wird[31]), ganz geschlossen ist sie aber nicht so oft, als man nach der Bemerkung Eitrems[32]) annehmen dürfte; ein ganz unzweifelhaftes Beispiel ist die Schale mit der Wegführung der Briseis in London[33]), nach der Abbildung zu schließen auch eine Amphora mit Hermes, der ein Mädchen verfolgt[34]) aus Sammlung Barre.

Daß auf der Tübinger Lekythos Hermes dargestellt sei, kann also nicht bezweifelt werden, um so weniger als ihn auch die übrige Tracht, vor allem die Flügel an den Stiefeln[35]), kenntlich machen, und daß der Gott der Palästra sich am Spiel beteiligt, läßt sich leicht verstehen, wenn auch eine besondere Beziehung zu dem etwas teilnahmlos dastehenden Jüngling fehlt. Eine Erklärung verlangt nur noch der längliche Gegenstand im Feld vor diesem. Es ist offenbar der Sack, in dem, wie wohl auch anderes Gerät, namentlich die Astragalen aufbewahrt wurden, der φορμίσκος, aus dem bei Platon (Lysis p. 206,e) die Knaben ihre Astragalen hervorlangen, um damit „Grad oder Ungrad" zu spielen. Dessen Form haben schon L. Heuzey[36]) und H. Heydemann[37]) richtig bestimmt, und die für einen kleinen φόρμος selbstverständliche Herstellung aus Binsen oder irgend einem ähnlichen Stoff, etwa Spartgras[38]), in Flechtwerk oder in der Art

[29]) Vgl. Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei I S. 95. F. Dümmler, Kleine Schriften III Taf. 6 S. 240. 242. J. Sieveking, Vasensammlung zu München I S. 99.

[30]) Dies vereinzelt schon im 5. Jahrhundert; vgl. Pottier, Vases antiques du Louvre II S. 150, G 66 (dem Oltos zugeschrieben).

[31]) So z. B. auf der ephesischen Säulentrommel (British Museum 1206) oder der Schale des Sosias (Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei Taf. 123).

[32]) Pauly-Wissowa's Real-Encyclopädie VIII S. 764, 60.

[33]) Catalogue of Vases III S. 102, E 76. P. Hartwig, Meisterschalen Taf. 41. Die Zuverlässigkeit der Abbildung bestätigt mir E. Buschor nach einer auf diesen Punkt gerichteten Untersuchung des Originals ausdrücklich.

[34]) W. Fröhner, Collection de M. Albert B[arre], Paris 1878, Nr. 333. Der Verbleib des Stückes ist mir unbekannt, eine Nachprüfung des Originales darum nicht möglich gewesen. — Andere mehr oder minder unsichere Beispiele sind: Arch. Jahrbuch 1903 S. 47. 1911 S. 134. Mon. dell. Inst. VI Taf. 19. 42. VIII Taf. 42. C. R. Petersburg 1861, Taf. 6. 1870 Taf. 6, 7. Gerhard A. V. Taf. 30. Arch. Zeitung 1853 Taf. 59. A de Ridder, Vases peints de la Bibliothèque Nationale II S. 320.

[35]) Vereinzelt kommen diese allerdings auch bei Menschen vor (vgl. Studniczka im Arch. Jahrbuch 1890 S. 144, 12 und Hauser in Furtwängler's Vasenmalerei II S. 217) auf zwei chalkidischen und auf einer ionischen Vase (München Nr. 586).

[36]) Monuments grecs I,5 (1876) S. 14.

[37]) Knöchelspielerin in Palazzo Colonna S. 8, 29 und S. 28; vgl. auch H. Bulle in H. Helbing's Monatsberichten über Kunstwissenschaft I (München 1900) S. 139.

[38]) H. Blümner, Technologie[2] I S. 298 ff.

eines Netzes läßt sich in den Abbildungen oft deutlich erkennen[39]) und mitunter sieht man darinnen kleine runde schwarze Gegenstände, doch wohl die Astragalen[40]). Eine dichter geflochtene oder aus festem Stoff gebildete und darum seitwärts zu öffnende Art ist in zwei tönernen Nachbildungen erhalten[41]) und von F. Hauser auch auf der bekannten Schul-Darstellung des Duris erkannt worden[42]). Ein anderer Behälter für dies beliebte Spielzeug von ganz besonderer Form ist in einem Grabe des äolischen Kyme entdeckt worden[43]), ein Herakleskopf aus Ton, der hinten vermittelst eines Schiebers geöffnet wurde und als Kästchen für zehn Astragalen diente. Diese Analogie erlaubt vielleicht auch eine Deutung der beiden prächtigen Tongebilde in Form von Astragalen, des im Britischen Museum und des von Syriskos signierten aus Falerii[44]). Daß sie nicht als Vasen gedient haben, zeigt schon die unregelmäßige Öffnung, die andrerseits erkennen läßt, daß es nicht zwecklose Schmuckstücke waren. Ich schlage vor, in ihnen Astragalenbehälter zu sehen. Wie gerne man den Kindern Astragalen schenkte, brauche ich nicht eigens zu belegen, aber erinnern darf ich an den braven Schüler Konnaros, der für gute Leistungen im Schönschreiben eine Prämie von 80 Astragalen erhielt (Anth. Pal. 6,308). Wie prächtig hätte sich dies und jedes ähnliche Geschenk in einer Büchse ausgenommen, wie der in Astragalenform elegant hergestellten und von Syriskos fein bemalten, die für den schönen Timarchos bestimmt war!

Auf dem Neapeler Vasenbilde, das Heydemann (vgl. Anm. 40) S. 28 abbildet, hat die im Felde dargestellte Peitsche den Mädchen wohl zum Kreiselspiel gedient, wie G. van Hoorn mit Recht vermutet[45]), der auch die falsche Beziehung zweier campanischer Wandbilder auf das Kreiselspiel ablehnt[46]). Ausserdem aber ist kurz noch ein Vasenbild in Berlin[47]) zu betrachten, das unter ihren Genossinnen eine Muse

[39]) Gerhard, A. V. IV Taf. 278. 282. 283. Hartwig, Meisterschalen Taf. 64. Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 65. Dictionnaire des antiquités I S. 649. In diesem letzteren Fall (wie auch auf der in der folgenden Anm. genannten Kephalosschale) ist die Größe des Sackes so bedeutend, daß man als seinen Inhalt größeres Gepäck voraussetzen möchte; er nähert sich damit dem im Aigeus-Orakel ἀσκός genannten Reisesack (P. Corssen in der Berliner phil. Wochenschrift 1913 S. 93), den wir auf der Ficoronischen Cista und andern Bildwerken sehen.

[40]) H. Heydemann, Knöchelspielerin S. 13. 28 (= Neapel 3123). G. Patroni, Museo Vivenzio Taf. 19. Hartwig, Meisterschalen S. 280 (Schale Bourguignon). 281 (Schalen des Hieron in Villa di Papa Giulio und in Berlin). 438,1 (Kephalos-Schale des Hieron). Zur übermäßigen Größe dieses letzten Sackes vgl. die vorige Anm.

[41]) H. Bulle an der Anm. 37 genannten Stelle. Vgl. Katalog einer Sammlung griech. Vasen aus dem Nachlasse des Herrn P. M[argaritis], München 1897, Nr. 177: „Aus Theben. Höhe 23 cm." — Dictionnaire des Antiquités V,1 S. 30 (im Louvre).

[42]) Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei III S. 89. Ein anderes Exemplar ist in der Schulstube des Pistoxenos zu sehen, Jahrbuch des arch. Instituts 1912 Taf. 7, vgl. auch Brit. Mus. Cat. III Taf. 28.

[43]) E. Pottier und S. Reinach, La nécropole de Myrina Taf. 52 S. 506.

[44]) Ersteres zuletzt von F. Hauser in Furtwängler-Reichhold's Vasenmalerei III S. 91 besprochen, letzteres dort und bei P. Hartwig, Meisterschalen S. 678. W. Klein, Lieblingsinschriften[2] S. 130 behandelt.

[45]) De vita puerorum S. 69.

[46]) A. a. O. S. 69,4. 80,5.

[47]) Furtwängler 2388. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. 17, darnach hier Abb. 9 ein Ausschnitt.

zeigt (Abb. 9), deren Bewegung so sehr an die Schale des Hegesibulos (Abb. 6) erinnert, daß man immer wieder in Versuchung gerät, sie auch darnach zu erklären. Denn für eine Tänzerin, wie geschehen ist, möchte man ein Mädchen doch nicht erklären, das so fest auf den Füßen steht, wie dieses. Gerhard hat den kleinen Gegenstand auf dem Boden richtig als Knöchel erkannt (S. 35), aber ihn merkwürdigerweise lieber aus dem in Delphi geübten Loos-Orakel der Θρίαι[48]) erklären wollen, als aus sich selber. Und das Gute liegt doch so nahe. Und da uns die Astragalen nun schon zum zweiten Mal vom kürzesten Wege abseits verlockt haben, so sei es gestattet, auch diese kleine Frage hier noch nebenbei zu erledigen.

Das Mädchen steht in festem Stand, etwas vornüber gebeugt und blickt offenbar auf den Astragal am Boden. Der rechte Arm ist im Ellenbogen stark gekrümmt

Abb. 9 (Berlin)

und zu einer energischen Kraftäußerung erhoben. Sie zielt nach dem Astragal und will nach ihm werfen. Womit, das läßt sich durch den Vergleich eines attischen Grabreliefs in Bukarest[49]) feststellen. Man kann in der Abbildung (Abb. 10), noch besser allerdings am Abguß sehen, daß es Astragalen sind, welche der Knabe in der linken Hand trägt; die eigentümlich volutenartig gestaltete Schmalseite des einen ist vor allem deutlich zu erkennen, und schon mehrfach erkannt. Auch die Deutung des Spieles ist daraufhin, wenigstens vermutungsweise, gegeben worden. Mir scheint sie in der Hauptsache ganz zweifellos. Es handelt sich darum, den vom Widerpart geworfenen Astragal zu treffen, entweder um ihn umzudrehen, oder um ihn nur von seiner Stelle, etwa aus einem vorher gezogenen Kreis hinaus zu prellen. Unsere Nachrichten über diese Spiele sind

[48]) Vgl. Preller-Robert I S. 283,1. 399.

[49]) A. Conze, Die attischen Grabreliefs II Taf. 246 Nr 1152, darnach hier Abb. 10. Abguß in München Nr. 231 a.

leider all zu knapp, die Fülle der Verschiedenartigkeiten bei Jugendspielen zu groß, wie wir alle aus eigener Erinnerung wissen, und in Folge dessen die antike Überlieferung nicht frei von Mißverständnissen und Unklarheiten. Mit Astragalen, Eicheln, Bohnen, Kastanien, Nüssen, spielte man mehrere Spiele, die unsere Kinder meist mit den so verschieden benamsten Kugeln (Marmeln, Schusser, am Rhein: Knicker, Ömmer oder Ömmes) spielen [50]). Entweder warf man in eine kleine Grube oder in einen auf dem Boden gezogenen Kreis, ersteres Spiel hieß τρόπα, letzteres ὤμιλλα. Bei jenem kam es darauf an, in das Grübchen zu treffen; eine so energische Anstrengung, wie wir sie auf den beiden Bildwerken (Abb. 9 und 10) sehen, wäre also unzweckmäßig. Die Beschreibungen der ὤμιλλα lassen erkennen, ohne es direkt auszusprechen, daß die Hauptsache war, ob die in den Kreis geworfenen Astragalen auch darin blieben, d. h. doch, daß die Mitspieler die fremden hinaus zu prellen, die eigenen aber hinein zu bringen strebten. Das läßt sich mit einem so energischen Wurf von oben her schlecht erreichen, vielmehr wird zu jenem Zweck der Wurf wohl besser möglichst horizontal geführt, und so sehen wir denn [51]) in einer leider schlecht erhaltenen Terrakottagruppe des Louvre (Abb. 11) die spielenden Mädchen um den Kreis mit den

Abb. 10 (Bukarest)

[50]) Vgl. dazu L. Grasberger, Erziehung und Unterricht im klassischen Altertum I S. 63. 65. 68. 158. L. Becq de Fouquières, Les jeux des anciens S. 114. 118. 129. L. Bolle, Das Knöchelspiel der Alten (in Festschrift zur Feier des Dienst-Jubiläums des Herrn Gymnasialdirektor Dr. Nölting, Wismar 1886) S. 4. E. Pottier und S. Reinach, Nécropole de Myrina S. 215ff. P. Hartwig in Mélanges d'archéologie XIV, 1894, S. 275. Dictionnaire des antiquités V,1 S. 28. Nomisma VI, 1911, S. 4.

[51]) Vgl. Dictionnaire des antiquités V,1 S. 28. Mélanges d'archéologie XIV, 1894, Taf. 14. Wir müssen uns den linken Knaben seitwärts vom Kreise sitzend denken; daß er seine Hand schützend vor seinen bedrohten Astragal hielte, scheint mir nicht ausgedrückt.

Abb. 11 (Paris)

Astragalen am Boden hocken und ähnlich die Knaben auf einer attischen Oinochoe (Abb. 12). Aber unter dem Namen τρόπα beschreibt Hesych noch eine andere Art des Spieles, καθ' ἣν στρέφουσι τοὺς ἀστραγάλους εἰς τὸ ἕτερον μέρος, so daß hier als Aufgabe erscheint, ähnlich wie bei dem στρεπτίνδα genannten Spiel, einen ausgeworfenen Astragal (oder auch eine Münze und dergleichen) so zu treffen, daß er seine Lage verändert. Da der Name (vielleicht τροπά zu betonen) dazu gut passen würde, möchte ich diese Überlieferung für zuverlässig halten; die andere Erklärung der τρόπα kann daneben bestehen, vielleicht hat schon im Altertum der Gleichklang des Namens mit τρύπα Verwirrung geschaffen.

Doch nun ist es Zeit, zu unserer Tarentiner Vase zurückzukehren. Wie sehr die Darstellung der spielenden Kinder mit Attischem zusammenhängt, hat sich recht deutlich gezeigt. Auch die Hündchen auf der Schulter haben ihre Vorbilder in Attika, aber nicht die in derben Formen ausgesparte Vegetation. Auch der dekorative Frauenkopf in Dreiviertelansicht, der den Boden ziert, erscheint für Attika fremdartig und findet anderseits in Unteritalien viele Analogien. Daß die

Abb. 12 (Sammlung Tyszkiewicz)

Güte der Technik zuerst an attische Fabrik erinnert, ist kein genügender Grund, das Gefäßchen nun einer solchen auch zuzuschreiben. Gerade die Technik widerspricht bei genauerer Prüfung. Am wenigsten die Glasurfarbe, die allerdings etwas bläulich glänzt, mehr schon die Farbe des Tones, die gelber erscheint, als bei attischen Gefäßen die Regel. Noch mehr aber widerspricht die Zeichnung, wenn wir die Technik der Striche ansehen. Die Feinheit der attischen Reliefflinien, der in pastoser Farbe, aber mit unübertrefflicher Sicherheit und Bestimmtheit gezeichneten Striche ist bekannt, und es gibt verschiedene Versuche ihren eigenartigen Charakter aus dem Instrument, mit dem sie gezogen wurden, zu

erklären[52]). Diese Linie ist auf unserem kleinen Gefäß nicht gradezu außer Gebrauch, aber die Striche sind — obwohl sie die innere Furche noch meist erkennen lassen — breiter und flacher, so wie sie mit einem feinen Pinsel hingesetzt werden könnten. Das aber ist nicht attische Art.

So gelangen wir zu dem Schluß, daß es ein noch in engem Zusammenhang mit attischer Überlieferung, aber schon in Unteritalien gefertigtes Werk ist, das wir in dem Ölfläschchen aus Tarent besitzen.

---

[52]) P. Hartwig, Arch. Jahrbuch 1899 S. 147 ff. H. B. Walters, History of ancient Pottery I S. 227. K. Reichhold in Furtwängler's Vasenmalerei I S. 146. 229.

# WÜRZBURG UND SEINE SAMMLUNGEN

VON FRITZ KNAPP.

Der 17. Mai 1913 und die Eröffnung des fränkischen Luitpoldmuseums war ein Triumph der Stadt Würzburg. Anders gesagt, es war ein Sieg des Ideales vom freien Bürgertum, das neben Fürsten und Kirche zu allen Zeiten als erster Träger der Kultur tätig gewesen ist, sei es, wenn wir zurückblicken, in der Antike, sei es in der Renaissance, im siebzehnten Jahrhundert in den Niederlanden oder im neunzehnten in Frankreich. Man mußte wirklich erstaunen, wie Stadt und Bürgerschaft, wie die für ältere Kunst interessierten Vereine — der Kunst- und Altertumsverein und der historische Verein — sich zu voller Einheit geschlossen haben und in begeisterter Aufopferung zusammenwirkten. Den Führern des Aufschwungs sei hier nochmals Dank gesagt. Leicht ist es sicher nicht geworden und vorzüglich die Stadt hat für die hiesigen Verhältnisse schwere Geldopfer bringen müssen. Die grossen Tage von Würzburg sind ja schon längst dahin. Hier ist alles Vergangenheit, nur Vergangenheit. Mit gewisser Wehmut schaut man so auf Zeiten zurück, wo hohe Dome, edle Fürstenschlösser und stolze Bürgerhäuser die Tempel der Kunst waren. Aber der Pflicht, diesen Glanzepochen edelster Kunst ein würdiges Denkmal zu setzen in Erinnerung an vergangene, zur Ermahnung an zukünftige Kultur, ist in hohem Masse genügt. Auch der Kreis hat sein gut Teil beigetragen. Schließlich ist dank den vom Ministerium geführten Verhandlungen mit der preußischen Generalverwaltung eines der bedeutendsten Stücke der romanischen Epoche in Würzburg, der Kreuzgang von Neumünster erhalten und laut Königlichen Erlasses für immer geschenkt. Jedenfalls ist die Stadt der erste treibende Faktor gewesen und hat damit ihre kulturschaffende Kraft glänzend erwiesen.

Da über das Luitpoldmuseum und seine Entstehung schon verschiedentlich berichtet wurde, genügen hier einige Angaben über die Entstehungsgeschichte der Universitätssammlungen[1]). Das Fundament gab die große „Wagnerstiftung“ von Joh. Martin Wagner, der, 1777 in Würzburg als Sohn des Rokokobildhauers Johann Peter Wagner geboren, schon früh zum Klassizismus überging und in Rom 1859 gestorben ist. Ein reiches Kapital kam hinzu, nicht nur die Erhaltung, sondern auch eine weitere Ausgestaltung, wenn auch in beschränktem Maße, möglich zu machen. Schon 1803 hatte die Universität die Sammlung des Bonavita Blank gekauft; das Vermächtnis Fröhlich's, des einstigen Direktors der Musikschule von 1862, die Legate Weber († 1836) und Siegel († 1870) kamen hinzu. Dem Maler Dr. hon. c. Franz Leinecker verdankt sie weiteres. Verschiedene Leihgaben aus dem Luitpoldmuseum wie aus Staatsbesitz kamen neuerdings hinzu, wobei die Kollektion moderner Bilder unter dem schönen Namen „Filialgalerie“ für sich gehalten ist[2]).

[1]) Die Direktionen beider Sammlungen scheuten nicht Mühe und Unkosten zur Herstellung von guten Photographien für diesen Artikel.

[2]) Die Leihgaben aus Staatsbesitz werden hier nicht besprochen, da sie nicht zu dem dauernden Bestand der Sammlungen gerechnet werden können

Für mich ist es an dieser Stelle die erste Pflicht, aus dem vielen Schlechten, das ganz im Gegensatz zu den modernen Museumsprinzipien aufgehängt wurde, das Gute und das historisch Interessante herauszuheben. Ob es gelang, eine gewisse Klarheit ins Dunkel zu bringen, werden die Kritiker beurteilen. Wenn es möglich wurde, so danke ich das in erster Linie den freundlichen Mitteilungen vorzüglicher Kenner, unter denen die Namen W. Bredius, M. J. Friedländer, Kronig, Feulner u. a. in erster Reihe stehen. Daß es eine mühselige und undankbare Arbeit war, solch spröden Stoff in Form zu gießen, weiß jeder, dem einmal solche Aufgaben gestellt wurden.[3]).

# I. DIE GEMÄLDE

## DEUTSCHE SCHULEN

Der Entwicklung der Sammlungen und den Ortsverhältnissen entsprechend liegt das Schwergewicht auf der deutschen Abteilung. Dieselbe nimmt fast alle größeren Zimmer ein — nur eines ist den Italienern eingeräumt — und bietet ein wenn auch nicht hervorragendes, so doch klares Bild der Entwicklung der Malerei aus dem Mittelalter heraus bis zur Neuzeit. Das muß besonders hervorgehoben werden, da in der fast lückenlosen, historischen Durchführung eine gewisse Bedeutung dieser kleinen Galerie liegt; denn das wird sich gleich vollständig kaum irgendwo anders finden. Bezeichnend ist, daß über den gewissermaßen originellen Lokalcharakter der früheren Jahrhunderte allmählich äußerer Einfluß und internationaler Manierismus die Oberhand gewinnt, bis nach jahrhundertelangem Schlaf der Urgeist wieder erwacht und wieder neu zum Lichte strebt.

Würzburg und Unterfranken haben schon nach ihrer geographischen Lage zunächst eine für die kräftige Entwicklung einer eigenen Kunstschule wenig günstige Lage. Würzburg ist lange Zeit nur Durchgangsstation gewesen. Erst im sechzehnten Jahrhundert wird es zum Zentrum. Hier treffen sich die oft sehr komplizierten Kreuzungslinien, die vom Süden nach dem Norden, vom Westen nach Osten, d. h. von der fränkisch-nürnbergischen Schule zum Mittelrhein oder von Schwaben nach Thüringen und dem unteren Rhein führen. Es ergeben sich so die verschiedenartigsten Mischungen, so daß es oft schwer ist, das stärkere Element als origineller zu fixieren.

Die ältesten Stücke sind zwei Flügel eines kleinen Altares, jeder H. 0,51 m, Br. 0,26 m. Sie tragen noch durchaus mittelalterlichen, trecentistischen Charakter und gehören in die Nürnberger Schule, als sie sich aus dem Einfluß der böhmischen Schule zur eignen Auffassung durchrang. Zunächst sind die als Vorderseiten ausgestellten Stücke schlecht erhalten. Besonders die Wundergeschichte des hl. Nikolaus auf sturmbewegter See ist verdorben und wirkt primitiv. Bei dem Akt des hl. Sebastian fällt die formlose Bildung ohne jede körperliche Struktur oder Modellierung und ohne Festigkeit der Haltung auf. Das rötliche Carnat und die immer hellen, dünn aufgetragenen Temperafarben wirken durchaus flächenhaft. Das weist auf die böhmische Schule um 1410. Die meisten Beziehungen zu den Meistern von Hohenfels und Karlstein zeigt die Rückseite dieses Flügels, wo eine

[3]) Im Frühjahr wird mein seit Ostern fertiger wissenschaftlicher Katalog der Galerie erscheinen.

Legendenszene in einer Kapelle dargestellt ist (Abb. 1). Nirgends etwas von Realismus bei dürftigen Darstellungsmitteln. Die Perspektive ist durchaus falsch, ebenso die Raumbildung oder Formgebung. Denselben primitiv mittelalterlichen Charakter hat das Kolorit; es ist körperlos und unstofflich. Die Farben sind flach und dünn. Wie oft auf mittelalterlichen Bildern zeigt sich eine Vorliebe für ein helles Violett, das hier auf den seitlichen Wandflächen liegt. Grün und helles Rot überwiegen sonst. Das beste und zugleich am meisten fortgeschrittene Stück ist die Figur des hl. Nikolaus auf der Rückseite des ersten Flügels (Abb. 2). Ueberraschend ist die malerische Breite, mit der hier der grüne

Abb. 1 Nürnbergisch um 1420, Messe. Universität.

Abb. 2 Nürnbergisch um 1420, Hl. Nikolaus. Universität

Mantel in zwar hellen, dünnen, aber leuchtenden Farben behandelt ist. Im ersten Moment möchte man darum auf eine spätere Zeit raten, wie es bisher auch geschehen ist. Aber schon die flaue, unbestimmte Formbildung des Gesichts mit dünnem rötlichen Carnat spricht dagegen und zeigt Beziehungen zu dem Meister des Imhofschen Altares. Dazu finden sich ähnliche Erscheinungen auf der Anna-Selbdritt-Tafel in der Sebalduskirche (links am letzten Pfeiler des Langhauses Nr. 12), die jedoch schon über den Würzburger Meister hinwegzugehen scheint, trotzdem sie in die erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts gehört. Parallellaufend sind die kleinfigurigen Darstellungen des Deokarusschreines. Wie die Entwicklung schon um 1440 in Nürnberg energisch auf eine statuarisch feste Haltung und plastische Formgebung hinarbeitete, dafür zeugen am besten der Hallersche Altar in St. Sebald und der Tuchersche Altar in der Frauenkirche zu Nürnberg,

die beide auf einen Meister zurückgehen. Jedenfalls tritt schon eine starke Neigung für das Plastisch-Feste und Greifbare, die sich in der zunehmenden Klarheit der Formen und detaillierteren Durchbildung der Falten erkennen läßt, hervor. Darum sind diese Flügel als interessante Stücke in der Entwicklungsreihe der Nürnberger Schule trotz der freieren Behandlung des Faltenwurfes in die erste Hälfte des Jahrhunderts, eher vor als nach 1420 zu setzen. Ist doch grade die helle Durchsichtigkeit der Farben immer eine Eigenart des frühen sich aus der zarten gotischen Temperatechnik entwickelnden malerischen Auftrags gewesen. Der Schritt zur Ernüchterung und zu kleinlichem Realismus unter Einfluß der Niederländer wird von diesem Meister nicht getan.

Das Verlangen der Zeit drängt auf kräftigere Charakteristik und bestimmteres Erfassen der Naturerscheinung. Der Naturalismus forderte überall innigere Verbindung mit der Natur und ihr strengeres Studium. Man hätte wünschen und erwarten können, daß endlich eine deutlichere Fixierung der plastischen Form erfolgt wäre. Aber das kam nicht. Unter fremdem Einfluß wurde diese natürliche Fortentwicklung unterbrochen. Der große Jan van Eyck war tot, und unter seinen Nachfolgern trat unglückseligerweise ein Mann auf den Plan, dem wie keinem anderen das vorwurfsvolle Wort, der Mann des Schicksals für die deutsche Kunst geworden zu sein, gilt. Roger van der Weyden war es. In seinen Adern floß gallisches Blut, und die Neigung der Franzosen zum Stilisieren brach auch bei ihm durch, vorzüglich die Neigung zur Linear-Stilisierung. Nicht zum ersten und leider auch nicht zum letzten Male wurde der Stamm deutscher Kunst von fremder Hand aus dem Boden gerissen. An Stelle von frischer freudiger Naturwiedergabe trat die unruhige Linienschwingung in Bewegung und Silhouette. Die greifbare Realerscheinung und das Stoffliche der Farbenoberfläche wurden ersetzt durch harte, magere Linien und tote Farbenflächen. Die entwicklungsgeschichtliche Notwendigkeit dieser verhängnisvollen Bewegung, die als ein Rückschritt zur überstilisierten Gotik bezeichnet werden kann, ist nirgends erwiesen. Es ist eine Art Schwächezustand der Malerei gewesen. Die tüchtigsten Künstler der Zeit wurden Bildhauer, die nicht mehr von der Realität des Einzelobjektes abließen. Den größten Vorteil von diesem Rückschritt in das Lineare haben Kalligraphie und Buchdruck gehabt. So mußte es kommen, daß der Größte der Deutschen, Albrecht Dürer, im Holzschnitt sein Bedeutendstes schuf.

In Nürnberg war Hans Pleydenwurff der Träger dieser neuen Strömung. Bald erhob sich zum Führer der Bewegung Martin Schongauer (ca. 1445—1491, in Colmar) vorzüglich im Kupferstich. Ob er sich der Malerei vollkommen enthielt, das ist ein vorläufig noch nicht klar gelöstes Problem. Das einzige sichere Bild seiner Hand, die Madonna im Rosenhag zu Colmar von 1473 steht vollkommen unter Einfluß des Roger van der Weyden. Dazu kommen verschiedene Zuschreibungen in Colmar, im Louvre, in Berlin, in Wien und in München, über die das endgültige Urteil noch nicht gesprochen ist. Die Berliner Anbetung scheint, nach den Typen wie nach der äußersten Feinheit scharfer Zeichnung seiner Weise im Kupferstich verwandt, das erste Anrecht auf Originalität zu haben. Zwei kleine Würzburger Tafeln in der Universität bringen eine höchst wertvolle Ergänzung, insofern als

ABB. 3. MARTIN SCHONGAUER (?): TAUFE CHRISTI. ALTARFLÜGEL.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

ABB. 4. MARTIN SCHONGAUER (?): JOHANNES AUF PATMOS. ALTARFLÜGEL.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

sie schon nach den genau entsprechenden Maßen (26 × 17) mit der Münchener Tafel zu einem Klappaltärchen gehört haben können. Das linke Flügelbild mit der Taufe Christi (Abb. 3), wie das folgende im alten Rahmen, zeigt neben dem starken Grün im Gewand Johannis des Täufers interessante Kühle, violettliche Tönungen, sowohl im Carnat wie im Grund. Leider ist das Bild sehr abgerieben, so daß die höchst reizvolle Flußlandschaft mit dem Blick zur fernen Stadt und zu den Bergen — ein Erbteil des Jan van Eyck, das von Roger und seiner Schule oft, freilich sehr nüchtern, wiederholt wurde — fast verdorben ist. Als koloristisch höchst lebendiges Gegenstück erscheint der andere Flügel mit Johannes auf Patmos (Abb. 4), wo warme Farbenglut in dem weit ausgebreiteten roten Gewande aufstrahlt. Der bräunlich untermalte Vordergrund zeigte natürlich ebenso wie die Bäume des felsigen Mittelgrundes früher ein helleres Grün. Die landschaftliche Ferne löst sich auf in zarter Unbestimmtheit des hellblauen Himmels. Das Carnat ist fein rosa aufgelichtet, und die blonden Locken schlagen weiter warme Töne an. Vergleicht man damit das mildweiche Orangerot im Mantel der Münchener Madonna, so erkennt man den gleichen Meister, der in der Delikatesse des Kolorits eher an Gerard David denn an Roger van der Weyden erinnert. Für diese drei wie gesagt auch im Format ähnlichen Stücke möchte man daher den Namen Schongauers streichen. Denn er ist bisher nur auf der Kupferplatte als Kolorist erkannt. Das sichere Colmarer Bild seiner Hand zeigt Härte in den Farben und dazu eine Schärfe und Eckigkeit der Zeichnung, von denen man nichts auf diesen Bildern entdecken kann. Aber man streicht nur ungern große Namen, wenn man sie nicht gleich durch bessere ersetzen kann. Zweifellos ist, daß der Unbekannte aus der mittleren Rheinebene stammt, d. h. daher, wo Martin Schongauer tätig war und zugleich erstklassige Koloristen wie H. Baldung Grien und Matthias Grünewald ihr Bestes geschaffen haben. Dafür stimmt die Fülle warmer Farbreize.

Gegenüber dieser weichtonigen Farbenpracht voll künstlerischen Empfindens treten die Meister der Nürnberger Schule der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unharmonisch hart in der kalten Buntheit der Farben und eckigen Nüchternheit ihres Naturalismus auf. Hans Pleydenwurff hatte hier den Weyden-Stil eingeführt. Aber den wenigen Werken seiner Hand kann man eine gewisse Kraft, besonders in der Charakteristik der Köpfe u. a., nicht absprechen. Schlimmer steht es mit Michael Wohlgemut (1434—1519). Wir besitzen im Luitpoldmuseum eine Tafel mit der Auferstehung Christi zwischen Maria, den Aposteln und mit den Stiftern, ca. 1465 für die Kapelle des Hauses zum goldnen Schild in Nürnberg von Johann Lochner und seiner Ehefrau Clara Pirkheimer gestiftet. Der Zustand des Bildes ist leider kein guter. Immerhin ist es interessant, zu sehen, daß selbst dieser nüchternste aller Maler hier wie in all seinen Frühwerken deutlich seine Herkunft aus der realistischen, auf das Plastische gerichteten Nürnberger Schule erkennen läßt. Es sind volle, wenn auch bleiche und leblose Gesichter, noch ohne jede zeichnerische Härte und Eckigkeit. Erst später gerät er ganz in das Fahrwasser der Roger-Schule.

Grade das erweist ein ca. 1490 entstandener Wandteppich, der in seinem glän-

zenden Erhaltungszustand vielleicht das wertvollste Stück der Sammlung ist. Wenn auch in Flandern (Brüssel) ausgeführt, zeigt diese Kreuzigung (Abb. 5) ganz den von Hans Pleydenwurff gegebenen, von Wohlgemut offenbar variierten Typ, so daß man sicher auf einen Entwurf zum mindesten aus der Werkstatt Wohlgemuts stimmen kann. Die zeichnerische Vorlage und zugleich die spätere trockne Manier des Meisters scheint in den dürren Formen der blassen, von dunkler Linie umrissenen Gesichtern und in der Flächenhaftigkeit zu reflektieren. Der landschaftliche Hintergrund geht ebenfalls auf Nürnberg zurück. Der Hauptreiz liegt nun freilich nicht in dem, was der Nürnberger Meister gegeben, sondern in der Ausführung des Gobelins mit den äußerst delikaten und vornehmen Tönungen. Ein feines, mattes Blau oder Blaugrün gibt den kräftig durchdringenden Grundton, reich wechselnd mit Gelb, das in den offenbar flandrischen Apfelbäumen und in der schmalen, schwingenden Ornamentranke der Umrahmung besonders hervortritt. Ein Blaugrau und kühleres Rot kommen hinzu, immer zart, fast blaß. Tiefere Tönungen fehlen. Es liegt ein bleicher Nebelschleier über dem Ganzen.

Nicht von gleicher künstlerischer Wirkung, da fast vollständig verdorben, aber historisch mindestens ebenso interessant ist ein großer Altarflügel, in dem ich das erste bezeichnete Werk eines bisher nicht klar erkannten Meisters, des Wilhelm Pleydenwurff, zu erkennen glaube. Die Tafel ist freilich nur eine Ruine. Auf der einstigen Innenseite stehen Papst Urban I. und der hl. Burkardus in ähnlicher Gruppierung wie die Einzelheiligen des Peringsdörffer Altares in Nürnberg. Diese Seite ist fast ganz übermalt. Nicht viel besser steht es mit der Rückseite, mit dem Engel der Verkündigung (Abb. 6). Die Farben sind an vielen Stellen vollkommen abgeblättert und der weiße Kreidegrund wird sichtbar. Eine restaurierende Hand ist glücklicherweise nicht weiter zerstörend tätig gewesen. Das, was noch sichtbar wird, ist jedenfalls echt. Es ist eine dünne Leimfarbe, die zumeist vollkommen klar erscheint, nur das Weiß ist etwas vergilbt und hat sich zugleich zusammengezogen, so daß viele Krakelüren durchlaufen. Die Arbeit ist zunächst ganz zweifellos nürnbergisch. Das große Gesicht des Engels, im kräftigen Oval, ferner das Motiv des perspektivisch stark verkürzten Innenraumes mit großem Fenster, also durchaus realistisch, ist am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts nur in Nürnberg denkbar. Große Verwandtschaft zeigt es mit der Verlobung der Katharina im Germanischen Museum zu Nürnberg. Die nähere Bestimmung des Meisters gründet sich auf die Bezeichnung, die in großen Lettern auf der rechts hinten am Boden stehenden Vase aufgeschriebenen steht, WILHEM. P. Die Buchstaben, besonders H und E, haben alte Form. An der Echtheit ist nicht zu zweifeln. Wer sollte zur Fälschung dazu grade auf diesen Meister kommen. Die Deutung auf Wilhelm Pleydenwurff, Sohn des Hans Pleydenwurff, Stiefsohn und Schüler des M. Wohlgemut, liegt nach allem Gesagten auf der Hand. Es gehört in die Jahre zwischen 1480—1490. Die immer noch vollen, runden Formen lassen auch hier wieder erkennen, wie ein den Nürnberger Meistern innewohnendes, stark plastisches Formgefühl tätig bleibt. Das gleiche erweist die gesteigerte Fluchtlinie des Raumes. Dieselbe liegt an der rechten Seite des

ABB. 5. MICHAEL WOHLGEMUT: KREUZIGUNG. GOBELIN.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

Bildes, wo sich einst die Tafel mit der Maria anlehnte, so daß beide Bilder einen gemeinsamen Raum ausmachten. Manches, besonders der Gesichtstyp, ähnelt dem Tod des hl. Veit in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Es ist ein Stück des Peringsdorffer Altares, das selbst von dem strengeren Erich Abraham[4]) dem Wilhelm Pleydenwurff gegeben wird. Vielleicht könnte man in dem durchaus nürnbergischen Landschaftshintergrund, wo sich bewußt oder unbewußt aus dem Felsgestein eine Satyrsfratze bildet, eine gewisse Verwandtschaft mit ähnlichen Bildungen auf Holzschnitten der Schedelschen Chronik, wo der Meister zusammen mit Wohlgemut arbeitete, erkennen. Sollte sich meine Bestimmung auf Wilhelm Pleydenwurff bestätigen, so wäre Würzburg im Besitz des ersten bezeichneten Werkes dieses immer noch beinahe unbekannten Meisters. Sein opus an der Hand dieses Bildes weiter auszubauen und klarzulegen, wäre die nächste Aufgabe des Forschers.

Interessant zum Vergleich und zur Erkenntnis der verschiedenfachen Strömungen, die durch Unterfranken gingen, ist eine leider nicht sichtbare Verkündigung auf der Rückseite eines zweifellos unterfränkischen Holzschnitzaltares aus Mariaburghausen (s. später: Plastische Abteilung) (Abb. 7). Außerordentlich prägnant tritt hier der Einfluß des Martin Schongauer hervor. Nicht nur der scharfe Schnitt der Linien — ein Erbe Roger van der Weydens —, sondern auch die außerordentliche Lebendigkeit der Bewegungen, die als ureignes schöpferisches

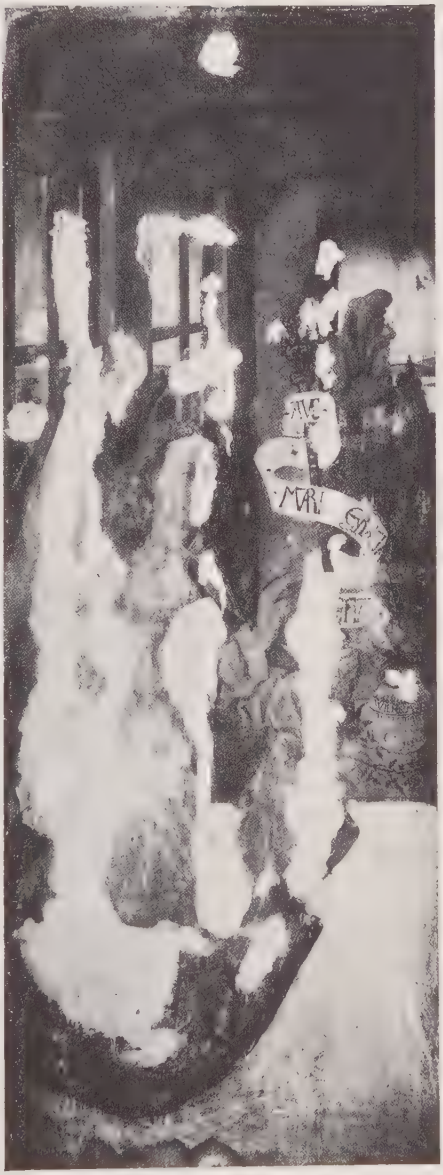


Abb. 6 Wilh. Pleydenwurff, Verkündigungsengel. Universität.

[4]) Erich Abraham, Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Heitz 1912. Er folgt im allgemeinen seinem Lehrer Henry Thode und dessen „Malerschule von Nürnberg", Frankfurt 1891, ist im einzelnen jedoch kritischer und bestimmter.

Moment des deutschen Meisters weniger stilgerechten Künsteleien, als vielmehr dem starken Ausdruck tiefinnerlicher Erregung dienen soll. Überall, im scharfgeschnittenen Gesicht, in den Gesten, dem Faltenschwung des Gewandes, reflektiert das Innere. Die kräftige Achseldrehung und das lebhafte Linienspiel, besonders im Schwung der Mantelfalten, scheint von innen hervorzuströmen. Der späte Verkündigungsstich Schongauers (B. 3) mag das Vorbild gewesen sein. Die intensiven Linienführungen, die bis zum Kontrapost übergehenden Körperbewegungen weisen darauf zurück. Grade im Gegensatz zu der starren Unbeweglichkeit und lastenden Schwere der Formen des vorigen Engels fällt diese schwunghafte Beweglichkeit auf. Nur gibt sich der fränkische Imitator natürlich plumper und derber bei einer gewissen Körperlichkeit der Formen. Entstanden wäre es demnach um das Jahr 1490. In dieser starken Vergeistigung, die der Zeichnung oder den mit Linien arbeitenden und mehr illustrierenden Druckverfahren, Kupferstich wie Holzschnitt, näher-steht, lag eine große Gefahr für die Malerei. Was an gesunder Realvorstellung vorhanden war, drohte, wie schon ein Vergleich dieser Tafeln mit einander zeigt, unterzugehen. Wenn Dürer die plastische Formgestaltung wieder in den Vordergrund rückte, so war das nur ein unbedingt Notwendiges. Daß er das Gegenständliche der sichtbaren Wirklichkeit und ihrer Einzelerscheinungen neu entwickelte, das Stoffliche vorzüglich im Kupferstich glänzend zur Vorstellung brachte, ist sein höchstes Verdienst. Damit knüpft er an die späten Stiche Schongauers an und verhinderte die kalligraphische Stilisierung in altertümlicher Art. Grade mit seinem starken Wirklichkeitssinn, dem realen

Abbildung 7 Unterfränkisch, Verkündigung. Universität.

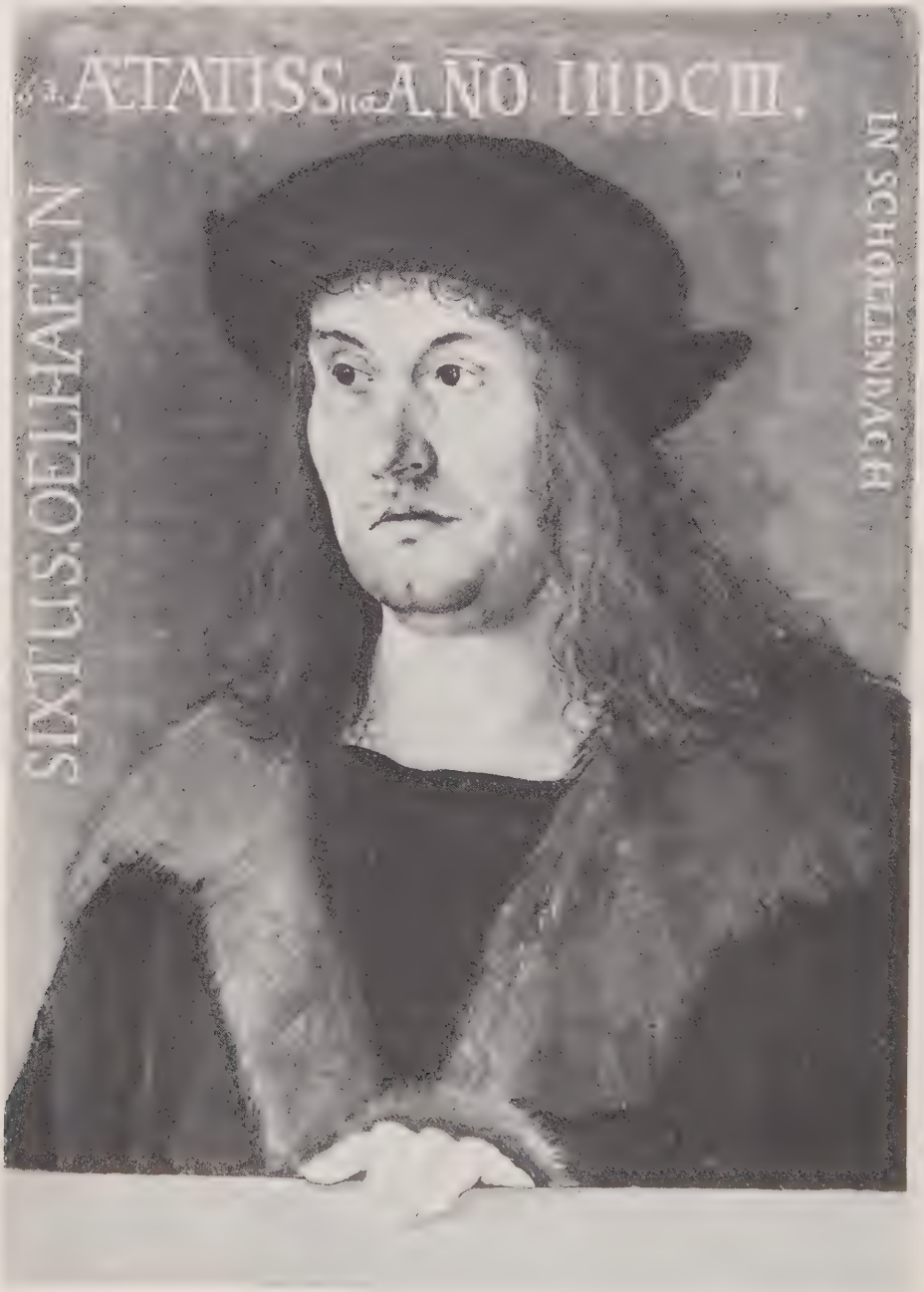



ABB 8. HANS LEONHARD SCHÄUFELEIN: SIXTUS OELHAFEN.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

Lebensgefühl, grade mit seiner „Plastik", die er doch selbst zum Malerischen weitergestalten wollte, ist er der große Führer der deutschen Kunst und ihr Rückgrat gewesen. Das sagen nicht seine Bilder — denn dazu fehlt ihm der rechte Farbsinn —, das verkünden seine Kupferstiche und Holzschnitte, seine Zeichnungen. Die Universität besitzt eine graphische Sammlung, in der sich viele Kupferstiche seiner Hand, die großen Holzschnittfolgen u. a. befinden.

Kehren wir zu den Gemälden zurück, so finden wir unter ihnen zwei recht überflüssige kleine Bilder nach Dürers Kupferstichen (Adam und Eva; Madonna mit dem Papagei). Dem Dürer selbst wurde bis vor kurzem ein Männerporträt (Abb. 8) zugeschrieben, und zwar auf Grund eines Stiches von J. Böhner (1647—1720), dem der Stecher beliebig das Monogramm A. D. aufdruckte. Erst die Kritik M. J. Friedländers brachte Klarheit. Er hat es richtig als das Werk des H. L. Schäufelein (ca. 1480—1539) erkannt. Nicht nur die glänzende Pracht des weichen Kolorits, sondern auch die dargestellte Persönlichkeit beweisen dies. Der Kopf stellt nach der ruinierten und neuerdings schlecht nachgemalten Inschrift — Sixtus Oelhafen 53 aetatis sue anno IIIDCIII in Schoellenbach — einen Nördlinger Bürger, Staatsmann und Hofkämmerer, dar. Da er 1466 geboren ist, muß die verdorbene Jahreszahl auf MDXIX gedeutet werden, was bei der Stellung der Zahlen sehr gut möglich ist. Schon daraus ergibt sich der Name des Künstlers, Leonhard Schäufelein, von selbst. In Nürnberg geboren, einer der begabtesten Schüler Dürers, war er seit 1515 als Stadtmaler in Nördlingen tätig. Noch mehr als die äußeren Dokumente spricht die malerische Behandlung des später ganz unter Einfluß der nordschwäbischen Schule geratenen Meisters. Nichts mehr von Dürers fester Formplastik, scharfer Zeichnung, metallisch hartem Reflex des Lichtes auf der Oberfläche, sondern vielmehr ein glänzendes, flaumig-weiches Kolorit, satte Farben und eine gewisse Stofflichkeit in der Oberflächenbehandlung. Vor dem leuchtend warmen Rot des Grundes strahlt zunächst das tiefe Schwarz des Gewandes und der Mütze, dem sich das weniger feste Braun des Pelzes zumischt. Das bleiche, hie und da leicht rosa gestimmte Carnat des fast schwammig gebildeten Fleisches — besonders die Hände auf der Brüstung vorn sind charakteristisch für das Sichauflösen, das Auseinandergehen der Formen im Farbenschein — bildet den feinen Mittelton des Akkordes. Was strahlende Leuchtkraft der Farben betrifft, ist es fast als das beste Stück der Sammlung zu bezeichnen. Es fragt sich sehr, ob der Kopf des Rabbiners von Tiepolo, zwar an Virtuosität fortgeschritten, ihm an geistiger Qualität gleichkommt. Natürlich eine kühne Behauptung gegenüber moderner Vernarrtheit in spätbarocke Effektmacherei!

Interessanter fast ist ein ebenfalls datiertes Schlachtenbild (Abb. 9), welches links am Baumstamm das Datum 1514 auf kleinem weißen Zettel trägt. Eine Signatur auf dem Oberschenkel eines Kriegers hinter dem Kopf des Pferdes rechts zeigt zwei A mit Schnörkellinien umzogen. Ob es wirklich ein Künstlerzeichen sein soll, scheint nach der damaligen Bildung der Monogramme zweifelhaft. An Albrecht Altdorfer zu denken war immerhin begreiflich, aber die Vermutung bestätigt sich bei näherer Prüfung nicht. Schon einige Jahre früher hatte er sein Monogramm mit zwei steilen, ineinander gestellten A nach Dürers Vorbild

entwickelt. M. J. Friedländer bestätigt die Unmöglichkeit. Er weist auch den schon öfters vorgeschlagenen Melchior Feselen als Autor des Bildes zurück. Und zwar mit vollem Recht, denn eine nähere Stilanalyse läßt weder den einen noch den andern Künstler gelten. Schon die Gestalten zeigen keinerlei Verwandtschaft mit ähnlichen, von beiden Meistern ausgeführten Schlachtenbildern. Vorzüglich sind die Lebendigkeit und Frische der mit feinem Pinsel hingesetzten stämmigen Figuren, die in ihrer Sicherheit und Festigkeit der Zeichnung, der Aktivität in den Muskelanspannungen auf Pallajuolo zurückzugehen scheinen. Man muß annehmen, daß zum mindesten Stiche dieses Florentiners dem Meister des Bildes vorgelegen haben müssen. Sie tragen durchaus den Charakter des ausgehenden florentinischen Quattrocento. Auch der Hintergrund mit den hochaufsteigenden Giebeldächern, die fast bis zur Erde hinabgehen, weist aus Deutschland hinweg in das Schweizer Hochland, wohin auch die bergige Landschaft mit dem breiten Flußtal zu führen scheint. Alles in allem möchte ich am ehesten an einen der Schweizer Landsknechtsmaler und Stecher, besonders an Hans Manuel Deutsch u. a. denken. Aber es ist vorläufig nur ein Raten. Hoffentlich gelingt bald die genaue Fixierung des Meisters, der sich hier als Maler des frühest datierten Schlachtenbildes vorstellt und zugleich als äußerst feiner Kolorist auftritt. Denn es liegt etwas ganz Eigenartiges in dem Farben- und Lichtspiel. Der Vordergrund zeigt eine durchaus sorgfältige Realdurchbildung vorzüglich in der Pflanzenwelt, wo schon die zierlichen Organismen, Gräser und Blumen, zart herausgeholt sind. Immerhin ist es nicht die gern kleinliche Sorgfalt des Quattrocentisten, sondern schon der mehr in die Breite und Fülle, zu tiefer Saftigkeit übergehende Cinquecentist. Der warme braune Grund gibt den Gesamtton an. Das Grün, welches sicher früher besonders in den Bäumen lebhafter war, leuchtet hell auf. Der Auftrag der dicken, fast schmierigen Farben ist charakteristisch. Es sind nicht mehr die dünnen Farben von dereinst, wo besonders in den Bäumen jedes Blättchen, jeder Lichtreflex mit spitzem Pinsel aufgesetzt wurde. Es zeigt sich vielmehr ein breiter Wurf, mit dem der Meister die Baumkronen übersichtlich gliedert und gruppiert. Feiner sind die Figuren der Landsknechte verarbeitet, wenigstens in ihrer farbigen Gesamterscheinung; eigenartig ist das viele Gelb und Hellblau in den Kostümen. Dazu kommen verschiedene Nuancen in Rot, das im Carnat etwas Stechendes bekommt. Der Ton geht gern ins Kühle und Violettliche über, das im Hintergrund gelegentlich stärker heraustritt. Von besonderem Reiz ist das Landschaftsbild links, wo ein hohes, leuchtendes Schloß über den Baumgruppen emporragt. Daneben arbeitet im plätschernden Bach das vierrädrige Werk der Mühle, dessen Gebäuden steile, fast bis zur Erde herabgleitende Giebeldächer aufgesetzt sind. Rechts davon läuft die Stadtmauer in die Tiefe. Auch hier fällt der violettliche Glanz des Rot besonders auf. Die Ferne ist mit frischem Blau in den Bergen belebt. Überall sind es mehr oder weniger fette Farben, die in den weißen Wolken oben besonders dick aufgetragen sind — auch eine Eigenart dieses koloristisch vollständig entwickelten Meisters.

Einige Bilder aus dem Ende des Jahrhunderts mehr von lokalhistorischer Bedeutung seien zunächst genannt. Voran steht ein Flügelaltar (Abb. 10) mit

ABB 9. OBERDEUTSCH 1514. SCHLACHTENBILD (LINKE SEITE).
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

ABB. 10. WÜRZBURGISCH UM 1510. ERMORDUNG DES HL. KILIAN UND SEINER GEFÄHRTEN.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

der Ermordung des hl. Kilian und seiner Begleiter auf der Mitteltafel und je einem stehenden Heiligen auf der Vorderseite der Flügel wie auf der Rückseite. Er stammt sicher von einem Würzburger Meister um 1510. Die Kreuzung zwischen fränkisch und schwäbisch wird offenbar. Vorzüglich die Mordszene mit der Lebhaftigkeit der stark gestikulierenden Figuren, die Schärfe der Zeichnung in dem Gesichtsschnitt wie in den Faltenlinien, wo der Einfluß Schongauers vielleicht aus der Hand Riemenschneiders übermittelt wird — man beachte den öfters auftauchenden typischen spitzen Faltenwinkel, ferner die fast kleinliche Realistik in der Raumgestaltung — all das ist durchaus fränkisch. Dagegen sprechen die leuchtenden, in breiten Flächen geordneten Farben mit dem reichlichen Rot und dem glatten Auftrag für schwäbischen Einfluß. Das Interessanteste ist jedoch der landschaftliche Hintergrund, wo wir, wenn auch etwas schwer, in nicht richtiger Verkürzung die Feste auf dem Marienberg in alter gotischer Fassung emporragen sehen. Wir haben hier eine der wenigen schon früh auftauchenden Ansichten alter Städte auf Gemälden vor uns. Der Main fließt ruhig dahin, er scheint schmaler als jetzt. Die Höhen sind unbewaldet, kahl wie auch heute noch, aber schon führen breite Straßen über sie hinweg. Der Bach, welcher dort herabfließt, ist heute nicht mehr an der Oberfläche. Jedenfalls ist der Maler sauber und zuverlässig naturwahr; nur hat er etwas von dem düstern Druck, der zur Abendstunde im Schatten der Höhen auf den Häusern liegt, genommen und läßt alles hell und froh aufleuchten.

Abb. 11 Unteres Maintal, Jüngstes Gericht. Universität.

Aus dem Bistum Würzburg, aus Mariaburghausen, stammt eine in Temperafarben auf Kreidegrund ausgeführte, sehr verdorbene Holztafel mit dem jüngsten Gericht (Abb. 11). Sie wurde immer, gewiß wegen der weichen Typen, der schwäbischen Schule zugeteilt, was jedoch nicht wahrscheinlich ist; auch die bisherige Datierung ist auf Grund der scheinbar primitiven Technik zu früh genommen. Was die Schule betrifft, möchte ich im unteren Maintal bleiben; die weichen, fast süßlichen Typen können auch vom Mittelrhein kommen, ebenso das helle Kolorit

mit seinen lichten Tönen in Rot, Grün und Gelb. Das Beste ist der Christuskopf mit dem blonden vollen Lockenhaar.

Die Flügel eines Altares mit zahlreichen Darstellungen aus dem Leben der Maria (Abb. 12) gehören ebenfalls der unterfränkischen Schule an. Eine verwaschene Bezeichnung am Lesepult auf der Darbringung im Tempel „W 1522" ist vielleicht als „Würzburg 1522" zu lesen. Die breiten Gesichter von zumeist grober Art, die harte Zeichnung und die Bestimmtheit der Bewegungen, dazu das bunte Gewirr vieler zumeist kräftiger roter und grüner Farben lassen einen zurückgebliebenen Lokalmeister der fränkischen Schule, den man als Bauernmaler bezeichnen möchte, vermuten. Er steht ganz abseits von den großen künstlerischen Bewegungen, die sich nach Dürers Tod in Schwaben, am Oberrhein und Mittelrhein abspielten.

Eine Anbetung der Könige wird mit Unrecht in Beziehung zu Martin Schwarz von Rothenburg (s.sp.) gebracht. Sie zeigt viel mehr fränkische Eigenart in der Klarheit, mit der die Formen gebildet, die Falten scharf gezeichnet, die zumeist hellen Farben aufgetragen sind, ebenso in der Sicherheit, mit der die perspektivischen Verkürzungslinien gezogen wurden. Leider wird die stark verkürzte schöne gotische Kirche links kaum sichtbar; bei der geometrischen Musterung des glatten Quaderbaues denkt man ebenfalls an Nürnberg. Interessant ist hier die wenn auch nüchterne, so doch typische Mainlandschaft im Grund, wo der Blick über den Main hinweg zu den Weinbergen und zu dem in der Ferne aufsteigenden Wald — vielleicht dem Steigerwald — hingeht. Die Kirche

Abbildung 12 Würzburgisch, 1522, Marienaltar (Teil).

läßt sich nicht identifizieren. Der volle, breite Faltenwurf des Mantels der Maria erinnert an Dürers Stiche von 1518—1520. Höchst eigentümlich ist das sehr feine Kolorit in fast durchweg hellen Farben. Das angenehme lichte Blau im Mantel der Mutter Gottes, das zart rosa getönte Carnat, das helle Aufleuchten des Bodens, überhaupt das heiter sonnige Licht, das im Gewand des Mohrenkönigs frisch aufstrahlt, wozu die violettlich grauen Schatten große Finessen zeigen, all das scheint nach Nordschwaben, d. h. auf Rothenburg zu weisen; aber es läßt sich ebenso auf mittelrheinischen Einfluß zurückführen.

Die schwäbische Schule ist mit einigen nur mehr typischen Stücken vertreten, die keine Ansprüche auf besondere Beachtung machen können. Immerhin dokumentieren sie im Gegensatz zu der fränkischen Schule die Eigenart dieses ganz anderem Boden entwachsenen Stammes deutscher Kunst. An Stelle des fränkischen Realismus tritt schwäbische, fein empfundene Stilisierung, an Stelle kraftvoller Charakteristik, energischer Verarbeitung des Anschauungsbildes zeigt sich Abstimmung, Mäßigung, stilgemäße Reinigung des Naturbildes vom Überschuß zur Einheit. Dort frische Vorstellungskraft, hier zarte Verschleierung, Verklärung, dort triumphiert die Erkenntnis, hier tritt überall die Läuterung ein. Lebendige Erregung wird ersetzt durch Ruhe, greifbare Plastik durch feines Zusammenstimmen leuchtender Farbflächen. Nach moderner Phraseologie der Aestheten würde es heißen: dort das in der Kritik der Urteilskraft sichtbar gewordene Naturwahre, hier das im Empfinden sich auslebende Aesthetisch-Schöne, dort analytisches Erkennen, hier künstlerische Synthese.

Abb. 13 Bernhard Strigel, Heilige Barbara. Universität.

Jedenfalls liegt der Hauptreiz dieser Schönheit immer in der Leuchtkraft des Lokalkolorits, wo große Farbflächen gerne einen großen Akkord anschlagen.

Wie in der älteren Zeit die Töne zunächst kühler gestimmt sind, zeigen zwei Bilder aus der Umgebung des Memminger Meisters Bernhard Strigel (1460 bis 1528). Voran steht eine hl. Barbara (Abb. 13), die in einer gewissen Fleischigkeit des Gesichtes und Fülle der Formen seinen späteren Werken nahe steht. Die kühlen Farbtöne bringen ein Grün im Mantel mit phosphoreszierendem Gelbviolett am Umschlag zusammen mit kaltem Rot im Gewand. Das Carnat

Abb. 15 Augsburgisch um 1510, Sanctus Johannes Martyr. Universität.

ist bleich, leicht violett, der Hintergrund ist neuerdings mit schlechtem Gold überschmiert. Ein hl. Sebastian, im Hintergrund mattgold übermalt, zeigt gewisse Verwandtschaft mit dem Meister, ist jedoch in dem jetzigen Zustand bedeutungslos. Links befindet sich eine interessante Inschriftfälschung aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts: H. v. C. 1541, soll natürlich heißen Hans von Culmbach, dessen Namen man damals gerne auf unbekannte Bilder auftrug (cfr. Germanisches Museum). Übrigens war der Meister 1541 schon längst tot; er ist 1522 in Nürnberg gestorben. Ein drittes Stück, ein schmaler Flügel mit der Gestalt der hl. Clara, ist, wenn auch dürftig in der figuralen Bildung, wegen des warmen Farbenakkords interessant als Typus der südlichen schwäbischen Schule, die mit weicheren Tönungen arbeitet und besonders in Augsburg mit ihrem Hauptmeister Hans Burgkmair tätig war. Auf grünem Grunde ist das warme Braun des Mantels zusammen mit dem Weiß des Untergewandes fein abgestimmt. Auch im Carnat herrscht ein angenehmer, warmer Ton, alles im Gegensatz zu dem kühlen Akkord bei der hl. Barbara. Ebenfalls aus Schwaben stammt eine Predella mit Christus zwischen 9 Aposteln

ABB. 14. AUGSBURGISCH UM 1510. ANBETUNG DER KÖNIGE.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

ABB. 16. MARTIN SCHWARZ VON ROTHENBURG: HL. MARGARETE UND HL. APOLLONIA.
LUITPOLDMUSEUM WÜRZBURG.

in Halbfigur, die in nicht grade glücklicher Weise dem fränkischen Altar von 1522 izugeordnet wurde, obgleich sie in gar keinem historischen Zusammenhang mit hm steht. Das prüfende Auge wird die starken Stilunterschiede leicht entdecken. Aber kaum der Laie.

Schwieriger festzulegen sind zwei große Altarflügel, auf deren Vorderseiten sich die Geburt des Kindes und die Anbetung der Könige (Abb. 14) befinden, während auf den Rückseiten „Sanctus Johannes Martyr" (Abb. 15) und „Sanctus Paulus Martyr" steht. Schon die ganze Anlage der figürlichen Komposition weist auf die schwäbische, die Augsburger Schule. Die Anbetung der Könige ist der des Gumpolt Giltinger († 1522) so ähnlich, daß man hier direkten Schulzusammenhang konstatieren möchte, d. h. sie ist früher als dessen breitere mehr cinquecentistische Kompositionen im Louvre und in Augsburg. Leider sind grade die Würzburger Vorderseiten sehr stark ruiniert. Die Farben sind zusammengelaufen und voller Brüche. Sie erscheinen stumpf und leblos: Für die Augsburger Schule spricht das braunrote, gemusterte Gewand der Maria, die Typen u. a. Bedeutend besser erhalten sind die an sich langweiligen, mehr dekorativ wirkenden Gestalten der Rückseiten. Hier ist die dick aufgetragene Farbe schadlos und glänzend poliert wie dereinst. Die starken Lokaltöne, in breiten Partien nebeneinandergestellt, bestimmen eine flächige Wirkung. Die steife Haltung der fast zu Schemen gestempelten Gestalten läßt keine kräftige Realvorstellung wach werden. Die Reize sind allein koloristischer Art. Vor dem hellen rosafarbigen Damaststoff des Hintergrundes, über dem das tiefe Schwarz der Wand aufstrahlt, stehen die Heiligen in farbenreichen Gewändern. Ein kräftiges Rot, Grün und Gelb geben den Tonakkord an. Jedenfalls kommt solcher Farbenprunk nicht aus Franken, sondern gehört nach Schwaben und zwar nach Augsburg in die Zeit um 1510.

Zu alledem tritt uns auf den Flügeln eines Holzschnitzaltars im Luitpoldmuseum ein Meister höchster koloristischer Finesse entgegen. Im Mittelstück befinden sich zwei Heiligenstatuen im Stile des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts. Die gemalten Flügel zeigen zwei weibliche Heilige, links die hl. Margarete, rechts die hl. Apollonia (beide Abb. 16). Es sind fast gotisch gestreckte Proportionen bei unsicherer gedrehter Haltung, wobei das schleifende Gewand die Struktur des Körperbaues gänzlich verdeckt. Man sieht, daß es dem Künstler nicht um feste Formgebung im Geiste der Nürnberger Schule zu tun war; denn auch der breite Wurf der Gewänder läßt kein Streben nach realistischer oder plastischer Verarbeitung der Falten erkennen. Wir müssen hier unbedingt bergaufwärts nach Schwaben wandern, und bei näherer Durchprüfung zeigt es sich, daß es zweifellos derselbe Meister ist, der vier Tafeln im Germanischen Museum zu Nürnberg geschaffen hat. Dieselben kommen aus der Klosterkirche der Dominikaner in Rothenburg o. T. und werden traditionell dem Martin Schwarz von Rothenburg zugeschrieben, dem Stadtmaler, der bis 1522 dokumentarisch dort nachgewiesen ist. Einen weiteren Beleg für die Identität der Meister bringt die Herkunft unseres Altares, der aus der Umgebung von Rothenburg stammt. Eine weitgehende Stilanalyse bringt jedoch erst den

unbedingten Beweis und läßt keinerlei Zweifel mehr aufkommen. Die Formen betreffend sind zunächst die Gesichtstypen da wie dort die gleichen, d. h. eine eigenartige Rundform von gewisser Flächenhaftigkeit und einem echt schwäbischen Mangel an plastischer Modellierung. Viel bedeutender ist die Farbgebung, die zugleich originell auf den gleichen Maler hinweist. Den Hauptreiz unseres Bildes macht unbedingt die hohe Delikatesse in der Zusammenstimmung breitflächiger Töne aus. Die linke Gestalt schlägt den kräftigeren Akkord an. Vor goldenem Brokatgrund leuchtet in hellen Mitteltönen das Rot des Gewandes und das Grün im Mantel auf, dazu das kräftigere Grün des Drachens. An Zartheit bedeutend übertroffen wird es durch die Stimmung auf eine Farbe der rechten Heiligen, wo zu einem etwas stumpfen, warmen Rot des Gewandes ein raffiniertes, kühles, schillerndes Rosa im Mantel gestimmt ist. Das gleiche Doppelspiel in Rot zeigen auf der Nürnberger „Geburt Christi" die Gewänder des Joseph; nur herrscht auf unserem Stück größere Einheit und Geschlossenheit, so daß man es als das Fortgeschrittene bezeichnen muß entgegen einer gewissen Verstreutheit der Farben auf den Nürnberger Tafeln. Scheint doch das bleiche, leicht rosa gestimmte Carnat mit dem schillernden Glanz wie ein letztes Abklingen, wie ein Versprühen dieses Tonreizes im Licht. Ich betone, daß grade die Behandlung des Carnates bei diesen fast wie Sonnenscheiben runden Gesichtern auf den Würzburger wie auf den Nürnberger Bildern dieselbe ist. Die Predella des Altares im Luitpoldmuseum mit drei Halbfiguren von Heiligen ist leider schlecht erhalten. Sie erinnert sehr stark an den Meister des Creglinger Flügelaltares mit der Verkündigung auf den Außenflügeln, so daß wir hier jedenfalls die gleiche Werkstatt erkennen müssen. Daß jenes geistvolle Spiel in lichtdurchstrahlten roten Tönen des Grünewald besonders auf dem Isenheimer Altar aufgegriffen und in genialer Weise verarbeitet wurde, läßt immerhin Beziehungen der Meister zueinander vermuten.

Dem Siegeszug der koloristischen Strömungen, die von der Schwäbischen Schule ausgingen und Albrecht Dürer als Lehrer der Malerei wegen seines Mangels an koloristischem Empfinden nicht aufkommen ließen, sind auch andere Schüler (außer Schäufelein) gefolgt. So treten wir in einem großen Altarflügel der gleichen Sammlung einem verwandten Meister entgegen. Man hat das Stück dem Hans von Kulmbach zugeschrieben wegen der freilich sehr entfernten Erinnerungen an Stücke seiner Hand bei der Gestalt des hl. Valentinian (Abb. 17) auf der Vorderseite. Das mag höchstens in dem starken Zusammenklang von Grün und Gelb im Gewand zugegeben werden. Vieles ist verdorben und trotzdem erkennen wir gegenüber dem Nürnberger Schüler Dürers eine größere, für ihn unmögliche Flüssigkeit der Farben, wo die Form vollständig aufgelöst erscheint. Auch das Braun im Carnat des Heiligen gibt keine festere Rundung. Die Gestalt des Epileptikers zu seinen Füßen erscheint vollkommen aufgelockert, flau und körperlos im bräunlichen Gesicht wie im grünen Gewand. Unmöglich für Hans von Kulmbach ist die zarte Lichtabstimmung im Grau der Nische. Weit ab von ihm führt die bedeutendere Gestalt des hl. Christophorus (Abb. 18). Hier ist mit genanntem Meister und seiner kompakteren Gestaltung schon gar nichts zu

ABB. 17. SCHWABISCH: HL. VALENTINIAN.

ABB. 18. SCHWABISCH: CHRISTOPHORUS.

UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

ABB. 19. OBERRHEINISCH. WUNDER DER MANNALESE.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

machen. Am ehesten werden wir an den Meister von Meßkirch erinnert, besonders in den bleichen flüssigen Farben, dem lichten Glanz und gewisser Monumentalbildung der Erscheinung. Nur zeigt das Bild in der Gewandbehandlung nichts von dessen Vorliebe für die Schwulstigkeit in den Gewändern und den aufgebauschten Falten, wie es sein Hauptwerk, einst in Meßkirch, jetzt in der Galerie zu Donaueschingen, erkennen läßt. Beziehungen zueinander lassen sich nicht wegleugnen, so daß wir hier jedenfalls einen schwäbischen Meister, nicht einen Franken vor uns haben. Die Reize liegen wiederum im Kolorit. Helle, frische Farben breit und dünn aufgetragen, ein kurzes, grünes Gewand mit hellgelber Fütterung über hellbraunem Untergewand und ein freilich verdorbener, dunkler Mantel bei dem Christophorus, wobei das lichte Rosa im flatternden Mantelstück des kleinen Christus das Farbspiel noch feiner belebt. Dazu kommt ein bleiches, durchsichtiges Carnat, das ohne Schatten und ohne Sorgfalt der Modellierung flach wirkend vor den kühlen Tönen des Hintergrundes steht. Der Himmel ist grünlich blau, die Ferne blaß graublau. Alles erscheint vom Licht durchstrahlt, im Licht gelöst. Es mag zwischen 1520—30 gemalt sein.

Dasselbe Problem der Durchleuchtung der Farben, die in ihrer inneren Leuchtkraft und Durchsichtigkeit weit über den harten Glanz der Lokolfarbe hinweggehen, zeigt ein Bild mit dem Wunder der Mannalese (Abb. 19) der Universitätsgalerie, das vom Oberrhein zu stammen scheint. Ein reiches Farbspiel, das weiche Rot im Kleid der knieenden Frau, das bleiche Carnat und der blaßblaue Hintergrund, die Entwicklung des Lichtes als Hauptfaktor, ein bräunliches Gelb und Grün im Kostüm des stehenden jungen Mannes, endlich Violett im Mantel des knieenden Alten links lassen einen entwickelten Koloristen erkennen. Er muß aus der Umgebung des Baldung Grien kommen, wofür besonders genanntes leuchtendes Rot vor hellen und kühleren Lufttönen spricht (cfr. Baldungs Enthauptung der hl. Dorothea im Rudolfinum zu Prag). Jedenfalls gehört der Meister, der schon so frei und sicher mit der farbabstimmenden Luft und dem raumschaffenden Licht arbeitet, in die spätere Zeit der deutschen Renaissance, und das Bild wird kaum vor 1525 entstanden sein. Baldung hat sich auch erst von den Fesseln Dürerscher Formenstrenge befreien müssen, bis er um 1520 seine ausgesprochene Eigenart vollkommen entwickelte und sich den feinen koloristischen Problemen zuwendete. Die Landschaft mit dem felsigen Flußtal ist ganz entgegen dem niederländischen, von van Eyck stammenden Typ mit der weit in die Ferne gerückten, in das miniaturartig Feine verarbeiteten Flußlandschaft, die wir auch auf den Schongauer Bildchen fanden, stark verallgemeinert. Damit offenbart sich eine fortschreitende Befreiung von ererbten Schemen, wie sie übrigens schon die unterfränkischen Landschaftsgründe aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erkennen ließen. Zu gleicher Zeit droht der gewonnene Lokalcharakter verloren zu gehen in der zwar breiten, aber auch flüchtigen Behandlung des Farbenauftrags. Man sieht, wie schnell die erst errungene Eigenart sich wieder, vom schönheitlichen Geist der Schwaben geführt, in der cinquecentistischen Verallgemeinerung verliert.

Das wird zur Wahrheit in einem Bild des Luitpoldmuseums, welches zugleich von hoher lokalhistorischer Bedeutung ist. Es ist eine Darstellung der Ermordung

Abb. 20 Unterfränkisch, Ermordung des heiligen Kilian. Luitpoldmuseum.

des hl. Kilian, die trotz der flüchtigen Behandlung als ein interessantes Stück der mainrheinischen, resp. der Aschaffenburger Schule zu bezeichnen ist (Abb. 20). Es ist ein Würzburger Ausläufer der Grünewaldschule und charakteristisch für den vollständigen Ruin deutscher Malweise in dem zweiten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts. Nur flüchtiger Auftrag dünner, bleicher Farben, nur Schaum und Schein, demgegenüber die gleiche Darstellung in den Universitätssammlungen von 1500 (Abb. 10), zwar trocken und nüchtern primitiv, doch den Vorzug fester Zeichnung, gesunder Charakteristik und gewisser Kraft an starker Lokal-

farbe hat. Am besten zeigt sich diese vollkommene Auflösung in der landschaftlichen Ferne. War dereinst der Blick auf die Feste klar quattrocentistisch, fast hart, aber durchaus naturgetreu und fast intim anmutend gegeben, hier zergeht alles in Wolkendunst und zerfließt. Dabei lassen sich gewisse farbig-dekorative Reize nicht wegleugnen: die verschiedenen Varianten in Rot, vom kräftigsten warmen Ton im Überwurf des hl. Kilian zu dem kühlen, fraisefarbigen Diakonsgewand des rechten, toten Begleiters, dazu viel Weiß und Gelbbraun in den Jacken der Mordgesellen bis zum kräftigen Grün im Mantel des linken Heiligen lassen trotz der liederlichen Ausführung eine koloristische Begabung dieses an sich mittelmäßigen Würzburger Malers um 1540 erkennen. Der Einfluß Grünewalds ist zweifellos. Amüsant sind die farbenheiteren Szenen einer Fürstenbegegnung u. a., die sich im Hintergrund abspielen. Vorläufig nicht bestimmbar ist eine wegen der Datierung „1514“ — in dem oberen Rankenwerk des Türbogens — interessante Darstellung des hl. Laurentius in Halbfigur (Abb. 21). Jedenfalls ist mir die Zuschreibung an die kölnische Schule sehr zweifelhaft. Die hell leuchtenden Farben des Gewandes in Rosa und Schieferblau, ebenso wie die steife Haltung des wenig geformten Heiligen, dazu das warme Carnat und der malerische Blick in die Kapelle weisen eher auf Süddeutschland. Weitere Studien werden auch da Klarheit bringen.

Abb. 21 Oberdeutsch „1514“ Heiliger Laurentius. Universität.

Die übrigen Schulen sind ganz dürftig vertreten. Dem Lukas Cranach wurden bisher ein halbes Dutzend Bilder zugeschrieben. Drei tragen das Werkstatt-

zeichen des Meisters: die geflügelte rote Schlange. Allein eines, der Schmerzensmann in Halbfigur (Abb. 22), verdient Beachtung. Er befindet sich in leidlichem Zustand: vor dem glatten Schwarz des Grundes leuchtet das Rosa des Carnates mit all den vielen spitzen Lichtern glänzend heraus. Magere, aber scharfe Zeichnung, glasurartige Farben, etwas sentimentaler Ausdruck, das sind Charakteristika der Schule. Interessant ist das Fragment eines Bildes, die Köpfe des Cimon und der Pero. Der Rosaton des Carnates, das Grün der Aermel, dazu Gelb, all das stimmt mit seiner Manier, in die nur der lebhafte, ausdrucksvolle Kopf des Cimon nicht paßt.

Abb. 22 Lukas Cranach, Schmerzensmann. Universität.

Aus der entwickelten deutschen Renaissance ist kaum etwas zu erwähnen, die Halbfigur des hl. Hieronymus am Lesepult von Georg Pencz, dem Nürnberger Schüler Dürers, bezeichnet und datiert G. P. 1545, geht wie der Hieronymus Dürers in Lissabon auf Quentin Massys zurück, hat jedoch nichts von der faszinierenden Pracht und dem strahlenden Glanz des niederländischen Kolorits in der Renaissance. Das Rot wirkt gegenüber dem Rot des vorbildlichen Meisters trübselig und leblos. Von Kurzwelly[5]) wird es vermutungsweise mit dem einst in Derschau befindlichen Bilde identifiziert.

Entwicklungsgeschichtlich interessant ist eine Folge von Porträtstücken zu-

[5]) Kurzwelly, G. Pencz Straßburg, Heitz, 1898 Seite 88.

meist in Halbfigur. Das Bildnis des R. I. I. Feigenbaum, Pfarrers in Schweinfurt, datiert 1541 — ANNO SALVTIS MDXLI ANNO AETATIS SVAE LII XIII MAI, dazu der Name und Amt, das Todesjahr ist später nachgetragen — (Abb. 23), zeigt ein Dreiviertel-Profil der in ein schwarzes geistliches Gewand gehüllten Gestalt, die nach rechts dem Kruzifix zugewendet vor dunklem Grund steht. Der einzige Farbton, der aus den ins Düstere versunkenen Farben herausleuchtet, das leicht rosa gestimmte Carnat, weist schließlich eher auf die Schule Cranachs, als auf Bartel Beham, dem man es zuschreiben wollte. Es kommt hinzu, daß man im Hintergrund das für Cranach typische schillernde Grün zu erkennen meint. Das ängstlich Befangene und Zurückhaltende, dazu die magere sorgfältige Zeichnung der Profillinie trägt noch fast Frührenaissance-Charakter.

Abb. 23 L. Cranach-Schule „1541" Pfarrer R. J. Feigenbaum. Universität.

Als ein treffendes Beispiel des Fortschrittes zu der breiteren, geschlosseneren Auffassung der Hochrenaissance erscheint das Porträt eines kölnischen Patriziers aus der Familie der Wedig — laut Wappen —, vielleicht von der Hand des jüngeren Bartel Bruyn, der seit 1550 in Köln nachweisbar und dort vor 1610 gestorben ist (Abb. 24). Hier imponiert sofort die vornehme Erscheinung der Profilfigur, die sich, wenn auch im Carnat bleich und hart, jedoch plastisch fest, von dem teilweise aufgelichteten Grunde abhebt. Die große Haltung in klassischer Ruhe und der klare Zusammenhang im Dreiklang, welcher künstlerisch die Halb-

figur gliedert und akzentuiert, offenbaren italienische Hochrenaissancekultur. Das scharfe Profil des blassen Gesichts, vom dunklen Lockenhaar umrahmt, betont die klare Centralvertikale, welche in die mittlere Mantellinie der mehr in die breite Face gedrehten Büste übergeht, um in den beiden übereinandergelegten Händen

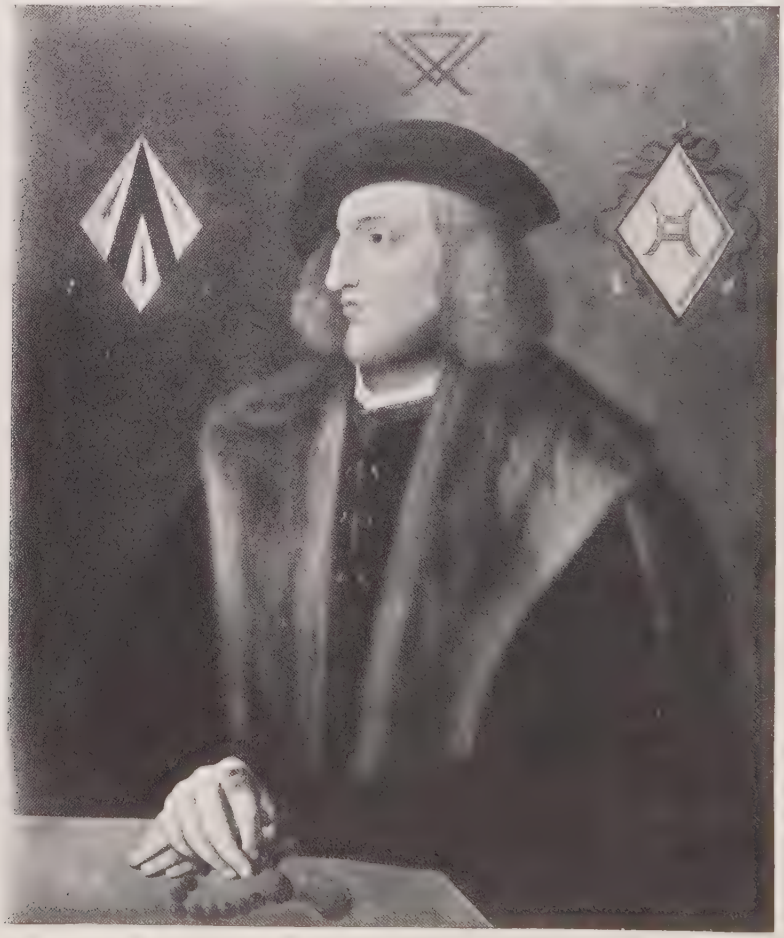


Abb. 24 Bartel Bruyn d. J., Kölnischer Patrizier der Familie Wedig. Universität.

Vorderansicht und Seitenlinie wieder zu einen. Alles ist sicher und in hohem Formgefühl durchgearbeitet. Gegenüber derartiger Festigkeit und Bewußtheit der Wirkungsmittel erscheint das vorgenannte Porträt unbestimmt und matt. Dazu kommt im Kolorit eine gleiche Gliederung: die Büste mit dem breitgelegten Pelzkragen gibt den weicheren Mittelton, dem entgegen das Gesicht und die

Hände kühl gestimmt sind. Diese Akzentuierung, fast bis zur Härte durchgeführt in Linie sowohl, wie in Form und Farbe, dazu ein geschicktes Flächenverhältnis der Figur zum Hintergrund sind bezeichnend für die ersten Phasen der Hochrenaissance. Das Porträt eines Rechtsgelehrten (Abb. 25) von 1581, datiert AETATIS SVAE LV ANNO MDLXXXI, geht über diese gewisse Strenge der Bildung hinaus. Es entwickelt sich eine volle Massigkeit der Formgebung ohne jene bewußte Rhythmik, in mehr weicher Art und behaglicher Breite. Die Körpersilhouette, die Profillinien haben nichts mehr zu sagen. Die dreidimensionale Schwere, die raumfüllenden Massen sollen zur Vorstellung gebracht werden auch ohne scharf gezeichnete Linien. Freilich hält sich die Figur noch nicht einmal glücklich und steht nicht gut im Rahmen. Den optischen Zusammenhalt geben immerhin erst die wärmer gehaltenen Farben — blondes Haar, das Carnat etwas gallig, brauner Mantel, der Pelz noch tiefer im Ton, rote Büchereinbände. — Die Aufgabe der Maler, nun endlich nicht mehr sich hart scheidende Gegentöne, sondern die malerische Einheitsstimmung, den Zusammenklang der Töne zu bringen, wird auch hier bei diesem wenig individuell, aber doch verständnisvoll im Geiste der vorwärtsdrängenden Zeit arbeitenden Künstler offenbar. Besonders in den stark koloristischen Qualitäten lassen sich deutliche Einflüsse Oberitaliens erkennen.

Abb. 25 Deutsch „1581", Rechtsgelehrter. Universität.

Dagegen ist das Halbfigurenporträt eines Mannes mit Spitzbart (Abb. 26) von dem Nürnberger Porträtmaler Lorenz Strauch (1554—ca. 1614) schon ganz im Geiste der Niederlande, spezifisch der holländischen Porträtmaler der Zeit gehalten.

Es ist datiert und mit dem Künstlermonogramm bezeichnet: ANNO 1597 L S (ineinander verschlungen). Das Interesse für große Haltung oder Formfülle ist sichtlich dahin. Die Figur schließt sich nicht mehr etwa in der Art des genannten Bartel Bruyn d. J. Die Hände gehen auseinander, der Kopf steht nicht mehr fest für sich da. Es sind allein koloristische Motive, sei es in frischen

Abb. 26 Lorenz Strauch, „1597", Junger Mann mit Spitzbart. Universität.

Farben, sei es im Lichtspiel, die den Künstler reizen. Alles ist auf Grau gestimmt. Der Hintergrund ist im neuen Geiste lichtgrau getönt, und in den verschiedenen Stoffen des Kostümes treten feinere Nüancen bis zum kühlen Schwarz auf.
Sie stehen zunächst breitflächig farbig nebeneinander, noch ohne Helldunkeleffekte. Die seidenen bauschigen Ärmel sind frischer im Licht belebt, während das Gewand, etwas tiefer in der Farbe, ein reicheres Muster zeigt. Bezeichnend für die Zeit um 1600 ist die äußerst sorgfältig gemalte Spitzenkrause, die ohne holländische Einflüsse auch in Deutschland undenkbar wäre. Gegenüber dieser fast

kleinlichen Delikatesse kühler Tonstimmungen erscheint das Carnat in dem weichen leicht rosa gestimmten Ton als Wärmezentrum.

Der Porträtkopf eines Mannes mit Knebelbart (Abb. 27) von der Hand des Georg Strauch, eines Verwandten des vorigen Meisters, aus Nürnberg (1613—1675) — auf der Rückseite steht geschrieben: Georg Strauch 1655 — weist mit dem breiten Pinselstrich auf vlämischen Einfluß. Man merkt, daß Rubens, der aus der Leinwand flammendes Fleisch wie blühende Rosen sprossen ließ, da war. Die satten Farben, dazu die starken Effekte in dem Spiel des Lichtes, wo zur kontrastlichen Belebung der Form und koloristischen Festigkeit des Carnates ein pikantes Vibrieren des Lichtes auf der Halskrause angeschlagen wird, wo dunkle und helle Töne aus tiefem Grunde sich erheben, herauswachsen, das ist entwickelte Maltechnik, die zum Ausbruch eines bewußten Lebensgefühls, starker Kraft notwendig war. Keine scharfe Linie, keine harte Form, es zuckt und zittert aus dem tiefen Dunkel das Leben, das Bild des Menschen in voller, breiter Formengebung und lichtdurchstrahlter Farbenpracht heraus.

Die Reformation hatte notwendigerweise den Bruch mit der Tradition gebracht. Man wurde nachdenklich und verlor sich in religiösem Sinnen. Die ethischen Momente traten im Geistesleben durchaus in den Vordergrund. Philosophische Reflexionen verdrängten naives Erfassen der freien Sinneswelt. Man stieß sich an das Sujet und räumte zunächst ernstlich mit kirchlicher Kunst auf. Die frische Freude an der Natur, die individuelle Formulierung des Erschauten, das Schönheitsgefühl, all das, was das Ideal der Renaissance gewesen, wurden zurückgestellt. Das Altarbild mußte aus dem heiligsten Raum der Kunst, aus der Kirche, weichen, schon allein weil die am meisten menschliche Gestalt, weil Maria, die Mutter, keinen Platz mehr dort hatte. Die Zeit war befangen, besonders in den deutschen Landen, wo man alles schwerer zu nehmen pflegt denn anderswo und man auch das abstrakte Ideenleben pedantischer von der Wirklichkeit isolierte. Die Gegenreformation hat keine Wiedergeburt der Kunst gebracht. Das unchristliche Streiten christlicher Scharen gegeneinander, das über deutsche Gauen tobte, hat von neuem den deutschen Willen gebrochen und unterjocht, hat wie eine Sturmflut zerstörend gewirkt. Dem Volke wurde die materielle Grundlage genommen. Was hatte man noch zu schmücken da, wo Haus und Hof zerstört waren, was sollte die Kunst da, wo man in Not und Elend zu dürftiger Arbeit um das tägliche Brot gehen mußte, wo kein hoher Geist, nicht das Nationalgefühl wach werden durfte. Nichts war an Kraft übrig, um frei zu werden, um groß zu sein.

Und doch wurde anderswo, wo der starke Wille, ein Ich zu sein, wo das Selbstbewußtsein sich zur Selbständigkeit durchrang, wurde in den Niederlanden eine neue Kunst geschaffen. Ohne ein freies Bürgertum wäre nie die Renaissance groß geworden, und in Holland hat das freie Bürgertum, hat das intime Zimmer des Bürgerhauses etwas Neues für sich gefordert und geweckt. Die kirchliche Kunst, die an den Einzelerscheinungen als Repräsentanten der kirchlichen Welt, an der plastischen Form haften blieb, wurde ersetzt durch die gewaltige Neuentdeckung der Kunst in der freien Natur und im stimmungsvollen Interieur. Das dahineilende Leben im Genrebild festzuhalten, die Landschaft zum Symbol naiver

Abb. 27 Georg Strauch, „1655“, Porträtkopf mit Knebelbart. Universität.

Kunst zu erheben, das hat dies kleine Holland vermocht. Das bedeutete den Sieg der Malerei über Architektur, Dekoration und plastische Form. Wie jämmerlich und dürftig steht daneben das weite deutsche Reich. Die Universitätssammlung gibt einen außergewöhnlich klaren Einblick in all diese unglaubliche Armut und Kraftlosigkeit der deutschen Kunst grade während dieser Jahrhunderte. Eine deutsche Eigenart hat sich in den bildenden Künsten nicht entwickeln können. Zumeist ist es Italien, sind es ferner die Niederlande und Frankreich, die Deutschland ins Schlepptau nahmen. Es sind fast immer begabte Kleinfürsten gewesen, wie in Würzburg die Bischöfe der Mespelbrunn, Schönborn, Hutten, Greifenklau u. a., die wirksam in der Kunsterhaltung und Umgestaltung tätig waren. Sie haben wieder gewisse Kunst- und Geisteszentren geschaffen. Freilich waren es zumeist auswärtige Künstler, die sie groß zogen, und Prunkpaläste, die sie errichteten. Eine Volkskunst haben sie nicht geschaffen. In Würzburg wurde alles eingeleitet von italienischen Architekten, wurde die Malerei bestimmt durch keinen andern als den Italiener Tiepolo. Daneben haben vornehmlich südliche Niederländer, Onghers, Ruel u. a., die Kirchenräume mit prunkhaften Altären geschmückt; die Familie van der Anwera stammt ebendaher. War es denn möglich, daß sich bei dieser charakterlosen Internationalität ein Rassengefühl, eine eigne deutsche Auffassung, eine Lokalschule entwickelte? Wenn ein genialer Architekt wie Baltasar Neumann sich zu persönlicher Eigenart durchrang, so bedeutete das für Deutschland und für Würzburg etwas Ungeheures.

Er hat Schule gemacht, aber das Volk zur Kunst zu erziehen, eine deutsche Kunst zu schaffen, vermochte er nicht. Die Künstler, welche er zu seinem architektonischen Schaffen brauchte, stammen aus aller Herren Länder; er hat es doch so weit gebracht, daß sich am Ort eine hervorragende Handwerkstechnik entwickelte, die bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts fortwirkte. Er war für Würzburg die größte, oder vielmehr die einzige große Künstlerpersönlichkeit seit 1550. Darum, weil seine Isoliertheit auch als Charakteristikum für die wilde Verworrenheit und Haltlosigkeit der Deutschen jener Zeiten bezeichnend ist, mag er vorausgenommen werden. Die große Zahl der Handzeichnungen seiner Hand, die sich in der Universitätsbibliothek sowohl, wie in dem Luitpoldmuseum (aus der Sammlung Eggert 1912 erworben) befinden, ist nicht nur für den Architekten, sondern auch für den Freund des Kunstgewerbes von höchstem Interesse. Wir sehen aus ihnen, daß der Architekt alle dekorativen Motive bis ins Detail verarbeitete und daß er es war, der dem Stukkateur, dem Schmiedeeisenkünstler — für Würzburg ist der Tiroler Oegg als erster zu nennen — die Vorzeichnungen, die Motive gab. Man ist erstaunt nicht nur über die Masse an Zeichnungen — in Wien und in Dresden befinden sich weitere Stücke —, sondern auch über den Reichtum an Erfindung, an künstlerischer Phantasie und Stilgefühl. Hoffentlich wird es bald möglich gemacht, wenigstens einiges in dem Luitpoldmuseum aufzustellen. Über das, was sich ebenda an ausgeführten Arbeiten, Zimmern, Stukkaturen des Barock und Rokoko befindet, wird an anderer Stelle berichtet werden. Gehen wir wieder zur Gemäldegalerie zurück, so ist es vielleicht doch von Interesse, wenn wir zunächst die typische Bedeutung der Bilder, von denen doch nur einzelne persönlichen Kunstwert besitzen, herausheben.

Wir führen darum die unterbrochene Entwicklungsgeschichte des Porträts weiter. Nachzutragen ist zunächst das für die Hamburger Porträtgeschichte[6]) interessante Kniestück eines Rechtsgelehrten (Abb. 28). Es ist bezeichnet mit Aetatis suae 59 anno 1639 und dem Monogramm D. K. f., soll heißen David Kind fecit. Es ist ein Hamburger Maler aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Die Glätte des Farbauftrages, die dunklen Töne des schwarzen Gewandes vor schwarzem Grund, aus denen heraus das rote Buch auf dem Tisch und das gelblich-rosa Carnat, der blonde Bart warm aufleuchten, all das weist auf niederländische, und zwar eher vlämische als holländische, Einflüsse, die grade in dieser Zeit überall vorherrschten. Italien schien damals überwunden.

Daß dem nicht so war, zeigt ein Schüler des genannten Georg Strauch, Wolfgang Ludwig Hopfer, der 1648 in Nürnberg geboren und 1698 in Wien gestorben ist. Neun Jahre war er in Italien, und italienische Einflüsse scheinen aus der stark bewegten Pose im Brustbild des greisen Joachim Sandrart — auf der Rückseite bezeichnet: W. Hopfer 1688 — zu sprechen. Stark dekorativ in das Oval des Rahmens gestellt, wirkt es in den pikanten Farben eines silberschillernden Violetts im Gewand und dem Grau der Perücke fast schon rokokoartig. Über dieser Zeit italienischer Kunst liegt noch ein tiefes Dunkel der Vergessenheit. Daß nur in Oberitalien solche koloristischen Finessen erstehen konnten,

[6]) Lichtwark, Geschichte des Hamburger Porträts.

das beweist zur Genüge Tiepolo, der ja auch nach Würzburg seine Einflüsse gebracht hat.

Im ausgesprochenen späten Rokokostil gehalten sind zwei Porträts des Christoph Fesel, der, 1737 in Ochsenfurt geboren, in Rom bei Raffael Mengs und Battoni studierte, in Würzburg als Hofmaler und Galeriedirektor 1805 gestorben ist. Die Dargestellten sind der Maler Johann Nikolaus Treu und seine Frau, die als Malerin bekannte Katharina Treu. Aber schon wird neben der Eleganz des Rokoko, sei es in Pose, sei es in den Farben, eine Kühle des Tones und Glätte im Farbauftrag bemerkbar, die auf die klassizistischen Gegenbewegungen hinweisen. Diese werden noch deutlicher in dem Selbstporträt seines Sohnes Caspar Fesel, geboren 1775 in Würzburg und 1820 ebenda gestorben. Der sehr minderwertige Künstler, von dem verschiedene Würzburger Kirchen, wie der Dom oder Stift Haug, große Altarbilder besitzen, fällt geradezu auf in der harten, nüchternen und kalten Malweise. Hier war schon die trockne Idee der in der Philologenkammer gebrauten Theorie von der Wiedergeburt der einzig großen Kunst, d. h. der Antike, tätig. Weder Farbenfreude oder heitere Weltlichkeit, noch wirkliche Formvorstellung oder Klarheit des Willens finden sich. Wieviel künstlerischer, rein aus den Darstellungs- und Wirkungsmitteln herausgegriffen, wirkt da selbst solch kleines Miniaturporträt aus dem ersten Be-

Abb. 28 David Kind, Hamburger Patrizier. Universität.

ginn des zierlichen, eleganten Rokoko wie das des Christoph Franz von Hutten von der Hand des Johann Kupetzky, geboren 1667 in Pösing, gestorben 1740 in Nürnberg. Da der Dargestellte 1724 —1729 Fürstbischof von Würzburg war, muß es in dieser Zeit entstanden sein. Ein Brustbild in Oval, mit spitzen Lichtern leicht belebter Farbauftrag, der feine Glanz schwarzer Seide im Gewand, ein zarter Silberton auf dem leicht rosa gestimmten Carnat, jedenfalls, abgesehen von dem bräunlichen Orange des Vorhanges rechts, durchaus vornehm kühl und prickelnd glatt. Pikant, oberflächlich, dekorativ konnte und sollte das Rokoko werden, nur kleinlich realistisch durfte es nicht sein wollen.

Bewiesen haben das zur Genüge die Werke des Baltazar Denner, geboren 1685 zu Altona, gestorben 1749 in Rostock, von dem die Galerie den Kopf einer alten Frau besitzt. Man ist erstaunt, wie jeder Zug von Monumentalität und Kraft, von erhabener Schönheit entschwunden ist. Das rosa Carnat wirkt bei der flauen, sinnlich süßen Beleuchtung der groben realistischen Formen gradezu gemein und abstoßend, ein Zug, der damals zum erstenmale intensiv in der Kunst auftaucht, wo eben die Kunst herabgezogen wurde zum Reiz der lüsternen Lebewelt. Es war ein ungrader Weg, auf dem hier oberflächliche Künstelei in übertriebener Finesse mit derbem Naturalismus zusammenkommen wollte.

Außerordentlich bezeichnend für die ganze Zeitströmung ist es, wenn der jugendliche Kant in einer kleinen Schrift „vom Erhabenen und vom Schönen" diese Begriffe so scharf voneinander scheidet. Allein die damalige Degradation der Kunst konnte und mußte Vorstellungen wecken davon, daß das Ethische nur mittelbar mit dem Ästhetischen verbunden sei, daß nur durch den seelischen Gehalt der Darstellung das Schöne zum Erhabenen gehoben werde. Die tiefe Religiosität, die in dem Glauben an die ewige Schönheit, in der Wahrhaftigkeit und Konsequenz des künstlerischen Wollens liegt, die innere Logik künstlerischer Probleme blieben dabei unerkannt und sind es, wenigstens in den breiten Schichten des Volkes oder der Gelehrten, geblieben. Trotz des besten Wollens haben die Philosophen, die Aesthetiker, die jedwede Geistestat in die Kategorieen einzuordnen suchen, die hofften, mit der Theorie allein die Menschheit reif zum Erhabenen und so zum wahrhaft Schönen zu machen, rein gar nichts vorwärts gebracht. Denn diese Philosophie hatte nichts mit großer Weltanschauung zu tun, sie war nichts als eine bessere philologische Gliederung, bibliotheksmäßige Katalogisierung der Ideenwelt. Das was Religion und Kunst immer aneinander gefesselt, der Glaube an ein höheres Ich, die Begeisterung bis zur Emphase, die ganze Hingabe, — all' das ist dieser nüchternen Kritik, dieser kalten Weisheit fern.

Immerhin stand im Rokoko die Sonne der Kunst noch über dem Horizont, wenn auch in kühlem Abendscheine. Die Zeit, wo verstandesmäßige Philosophie, wo philologisches oder historisches Gelehrtentum an der Zerstörung naiver Sinnesfreude arbeiteten und den kräftigen Stamm urwüchsigen Künstlertums zernagten, war noch nicht da. Trotzdem haben schon seit Jahrhunderten düstere Gewitterwolken ihre schweren Schatten geworfen. Wenn wir die Säle späterer deutscher Kunst, d. h. nach 1550, durchwandeln, so sehen wir selten rein künstlerisches Wesen aufflammen, besser gesagt noch flimmern. Der Puttenreigen des Johannes

Rottenhammer, geboren 1564 in München, gestorben 1625 zu Augsburg, bringt nur inhaltlich Heiterkeit und Lebenslust. Die Formen der Putten sind plump, die Farben kalt und hart in dem bläulichgrünen Hintergrund und dem schmutzigen Ton des Carnates. Das, was der Künstler zum mindesten bei einem Tanze bringen sollte, Schwingungsrhythmik in den Bewegungen, steigende und fallende Linienwellen, davon ist nichts vorhanden.

Besser steht es mit Adam Elsheimer, 1578 in Frankfurt geboren, 1620 (?) in Rom gestorben. Wenn die Galerie auch keine Originale seiner Hand hat, so vertreten doch zwei ihm verwandte Stücke seine Art. Sein persönlicher Wille, das bewußte Streben auf Lösung eines neuen malerischen Problemes, das des konzentrierten Lichtes und seiner Bedeutung für die Raumillusion, wird klar. Gewiß hat er in Italien gelernt und von den Italienern, wie von Correggio und Caravaggio, lebhafte Anregungen empfangen, aber er verarbeitet sie ganz selbständig in nordischer Weise. Da gelingt ihm eine eigene Lösung viel besser als dem Südländer. Das Licht, diese malerische schöpferische Lebensquelle der optischen Kunst, bedeutete bei ihm nicht wie bei den Italienern den Konflikt mit dem angeborenen Formgefühl, wo eben das Einzelobjekt in der klaren Luft des Südens mehr etwas für sich bedeutet als in dem malerischen Wesen dunstiger nordischer Atmosphäre. Er war im Grund zu sehr Deutscher, um nicht diese Werte zu erkennen. Bezeichnend ist das miniaturartig Kleine und Feine seiner Bilder. Dabei beginnt er zu erkennen, daß für die Malerei der ganze Bildraum, wo sich auf den Figuren mehr zufällig das Licht konzentriert, das Problem ist. Aus tiefem Dunkel heraus wächst alles zum Licht. Nachtstücke mit Lampenbeleuchtung und Kerzenlicht bevorzugt er. Immer arbeitet er höchst sorgfältig auf die magischen Lichteffekte hin, und zwar mit spitzen, metallisch harten Lichtern und kühlen, glatten Farben. Bei dem kleinen Stück der „Ruhe auf der Flucht“ bedeutet der Kopf der Maria das Lichtzentrum. „Die Soldaten im Quartier“ ist ein Schulbeispiel für die Nachtstücke. Der Künstler starb zu früh, als er gewissermaßen sein Ziel noch nicht erreicht hatte. Kein anderer als Rembrandt nahm seine Lichtmotive, sein malerisches Problem wieder auf und hat es zu vollendeter Höhe in reichster Phantasie weiter entfaltet.

In Deutschland blieb er unverstanden. Italienische Einflüsse herrschen fort und fort. Das zeigt deutlich die unvollendete Skizze zu einem Jüngsten Gericht von Joh. Heinrich Schoenfeldt, der, 1609 in Bibrach geboren, sich in Rom ausbildete und 1680 in Augsburg gestorben ist. Michelangelos Jüngstes Gericht hat sicher auf ihn gewirkt. Aber wo ist etwas von dessen klarer Vorstellung, der formplastischen Monumentalität, der ungeheuren Schöpferkraft des italienischen Genius! Breite, flüchtige Pinselführung, rötliches Carnat, grauer Grund, nirgends Vorstellungseinheit und Geschlossenheit. Solche Bilder sind, wie so vieles Überflüssige der Sammlung, nur mehr Curiosa. Jedenfalls ist der dekorative Geist des Barock überall in ihnen schon lebendig.

In fortgeschritten barocker Weise tritt als Vertreter nordischen Hochbarocks der Tscheche Carl Screta, Ritter Sotnowsky von Zaworsitz (Prag 1605–74), mit drei dekorativen Halbfigurenstücken auf. Sein „Papst Gregor“ (Abb. 29) zeigt den

ABB. 29. CARL SCRETA: PAPST GREGOR.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

schwulstigen Schwung, die pathetische Pose der Zeit am besten. Ein monumentaler Geist lebt hier noch, wenn er auch, ohne Tiefe und Feinfühligkeit, mehr das Auffällige, Derb-Effektvolle herausarbeitet, wobei das künstlerische Subjekt in der technischen Mache untergeht. Ein breiter Pinselstrich mit fetten lebhaften Farben und wirkungsvollen Lichtern charakterisiert die Manier. Neben dem

Abb. 30 Hans Ulrich Bueler, Würzburger Dom um 1618

leuchtenden Blau, Gelb und Weiß in Mantel und Überwurf flammt das Rot in verschiedenen Nüancen bald violettlich im Carnat, bald glänzend voll im Gewand oder dunkler im Grund. Trotz des unangenehm Schmierigen, das sich im Farbauftrag bemerkbar macht, ist es eben doch ein Effektstück in italienischer Manier. Die beiden Brustbilder der Evangelisten Matthäus und Lukas sind bedeutend kühler und zurückhaltender. Sie stehen vor grauem Grund, der eine auf Rotviolett und Gelb, der andere auf Blau und Grau gestimmt. Jedenfalls ist hier noch mehr verallgemeinert und ins Dekorative verarbeitet. Selbst die pathetische Geste, die als eine Art Kraftausdruck gelten könnte, ist geschwunden. Wie schwach und dürftig, aufgelöst im saftlosen matten Lichtschein, steht die süßliche Figur des hl. Aloysius vor uns. Sie ist so recht der Repräsentant einer Zeit, die nichts mehr von der Welt wissen wollte, die am körperlosen Scheine darbte. Das, was das Barock immerhin noch vermochte, dafür gibt ein zwar künstlerisch bedeutungsloses, aber lokalhistorisch interessantes Bild des Dom-Inneren von Hans Ulrich Bueler (Abb. 30), einem fränkischen Maler aus Grafenrheinfeld, ein neues Dokument. Um 1618 gemalt — der knieende Stifter ist der Domdechant Georg von Wiesenthau — gibt es einen Einblick in das damalige Kircheninterieur. Das im Aufbau schwere und schlecht proportionierte Langhaus aus der Zeit des Übergangstiles vom Romanischen zur Gotik, einst flachgedeckt, macht einen wenig künstlerischen Eindruck. Allein der Chor und die Kreuzung mit den spätgotischen Netzgewölben haben gewissen Reiz. Die Restaurationspläne des Fürstbischofs Julius von Mespelbrunn kamen zwar nicht zur Ausführung. Erst 1701 wurden von G. Pietro Magno, einem Italiener, mit meisterlicher Hand Wände und Decken durch Stukkaturen reich verziert. Wer jetzt in den Dom tritt, muß unbedingt dieses Können bewundern, wie das einstige, unklar gegliederte und

Abb. 31 Johann Heinrich Roos, Landschaft mit Viehherde. Universität.

düstere Innere mit Hilfe von großfiguriger, barocker Dekoration in klare, übersichtliche Ordnung gebracht ist. Einheit und monumentale Gesamtwirkung des Raumganzen, Licht und Freude sind in all' die schwerfällige Enge gekommen, und ernstlich genommen, wird solcher „Zerstörung des Alten" niemand mehr eine Träne nachweinen. Wenn aber auch hier Fanatiker der historischen Stileinheit am liebsten alles abschlagen würden, so hieße das die „Wahrheit der Geschichte" an Stelle der „Schönheit", d. h. der Wahrheit der Kunst, setzen.

Zu den italienischen Einflüssen kamen im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts die niederländischen, durch die das plastisch-formale Großfigurenbild etwas zurückgedrängt wurde. In Nürnberg und Augsburg, dazu Frankfurt sind die Arbeitsstätten vieler Künstler der Zeit. Zumeist nur dritten und vierten Ranges tragen sie keinerlei positiven Lokalcharakter und sind im Anschluß an das bisher behandelte Porträt oder Halbfigurenbild am besten nach den Motiven zu ordnen. Voran zu nennen sind einige Schlachtenmaler, die zumeist in Abhängigkeit von Jean Courtois stehen. So etwa Johann Philipp Lembke, der, 1631 in Nürnberg geboren, seit 1653 in dessen Schule ging; 1713 ist er in Stockholm gestorben. Schon diese Angaben sind ein deutliches Dokument für die üble Internationalität der Zeit, wo kein fester Stamm aus dem Urboden herauswuchs und die Stileinheit ebenso wie die geschlossene Persönlichkeit fehlte. Zwei Reitergefechte seiner Hand sind immerhin lebhaft bewegte Gruppenbilder. Die

Abb. 32 Rosa di Tivoli (Philipp Peter Roos), Hirtenstück. Universität.

Farben wollen, wenn auch der Vordergrund eine bräunliche Untermalung zeigt, keine rechte Dichtigkeit gewinnen, jedenfalls keinen festen Grundton. Dazu wirken auch die kühlen rötlichen Lichttöne, die im Carnat sowohl, wie in der Ferne fast zu stark auftreten. Bleicher gestimmt und zugleich mit festeren Lichtern gemalt ist das dem Augsburger Georg Philipp Rugendas (1666—1742), der ebenfalls unter Einfluß des Courtois (sp. dessen Bilder der Sammlung) gestanden hat, zugeschriebene Reitergefecht.

Als Tiermaler steht an erster Stelle Johann Heinrich Roos, geboren 1631 zu Otterberg in der Pfalz und 1685 in Frankfurt gestorben. In der J. H. Roos bezeichneten „Landschaft mit Viehherde" (Abb. 31) läßt er nun deutlich italienische Einflüsse erkennen, die ihm freilich zunächst indirekt durch seine Lehrer, die klassizistischen Niederländer Julian du Jardin und Adriaen de Velde, vermittelt wurden. Die strenge Zucht italienischer Kompositionstechnik — man kann es schon als höher geschulte Technik bezeichnen, besser als ein Schema — spricht aus dem klaren und festen Aufbau der Figuren zusammen mit der Landschaft. Die kühle, durchsichtige Luft des Südens bedingte solche plastische Architektonik ebenso wie leider auch die fast eisige Kälte der Lichtstimmungen und die gläserne Härte des Farbauftrags. Ein gut Teil nordischer Intimität, als Erbteil der Niederländer, ist in diesen kleinen Kabinettstücken auch noch vorhanden. Das kleine

Geflügelbild mit der Bezeichnung A. Roos ad vivum pinxit aetatis suae 18 ist vielleicht auch von seiner Hand, indem man das A als ein verschlungenes J. H. lesen kann. Jedenfalls zeigt es heitere Farbenfreude im nordischen Geiste. Aber ebenso sicher ist dieser Roos selbst nach Italien, zum idealen Urquell dieser klassizistischen Strömungen, gewandert.

Das wird besonders deutlich bei seinem Sohn Philipp Peter Roos, genannt Rosa di Tivoli, geboren 1651 zu Frankfurt, gestorben 1705 in Tivoli, erwiesen. Sein großfiguriges „Hirtenstück" der Galerie (Abb. 32) offenbart den monumentalen Einfluß des italienischen Barock in dem fast großartigen Aufbau der statuarisch geformten, architektonisch gruppierten Gestalten. Wieder legen sich kalte Lufttöne auf das Bild, das, leider sehr stark nachgedunkelt, kaum noch die einstigen Tonwerte ahnen läßt. Auch hier erscheint jenes fast stehend kühle violettliche Rot, welches die römischen Landschaftsmaler germanischer Rasse so gern auf ihren Bildern der Campagna und der Berge um Rom verwendeten.

Jedenfalls geht der Wirbel der damaligen Entwicklung immer wieder von Italien oder nach Italien, sei es, daß er in den Niederlanden, sei es in Frankreich ansetzt oder sich verläuft. Das zeigen noch klarer die reinen Landschaftsmaler, die anfangs von den nördlichen Niederlanden beeinflußt wurden. Denn wenn für das Altarbild vlämische Meister herangezogen werden, so kamen für das Genre und die Landschaft holländische Maler in Betracht. Sie wurden zunächst direkt importiert, wofür als Beispiel ein Schüler des Hermann Saftleven, Wilhelm van Bemmel, geboren 1630 zu Utrecht, gestorben 1708 in Nürnberg, in der Sammlung mit drei Bildern auftritt. Schon die Motive zeigen, daß auch er, entsprechend all den späteren klassizistischen Niederländern, nicht mehr ureigne Volkskunst bringt, sondern von Italien abhängig ist. Was er vorführt, ist nicht das monumental dekorative Barock, sondern die strengere antikisierende Richtung, die kühle Salonmanier. Das Motiv der badenden Nymphen hat er hier dreimal variiert. Berg und Tal, der hohe Wald, alles ist nach klassischen Prinzipien in klarem Aufbau und kühlen Tönen, in glattem eleganten Farbauftrag entwickelt. Auch sie waren sicher einst zu Dekorationsstücken der Prunksäle auserkoren. Sie wären auch da neben dem klaren Weiß und der hellen Lichtflut der großen Räume besser zur Geltung gekommen. Aber für sich bedeuten sie nichts, und so wie sie an den dunklen Schärwänden hängen, schrecken sie uns tatsächlich ab; wenigstens können wir nicht warm werden. Mächtige Baumgruppen mit rhythmischer Gliederung sowohl in die Breite wie in die Tiefe, wo der Blick in dem hellstrahlenden Mittelgrund und der ruhigen Horizontale der Ferne ausruht. Antike Gestalten, Nymphen im Bad und im tanzenden Reigen beleben den z. T. in schwarze Töne versunkenen, dunklen Vordergrund. Aber kalt, fest, ja hart ist alles, und man friert in diesen südlichen Szenerien, wo niemals das goldene Sonnenlicht als wärmende Hülle, als frohlachender Widerschein des Himmels alle Sinnenwelt hell erweckend wirkt. Die Lichtstrahlen prallen von der glatten Farbfläche ab, sie werden nicht von einem wärmedurstigen, tonigen Helldunkel aufgesaugt.

ABB. 33. FRANZ JOACHIM BEICH: WALDLANDSCHAFT.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

Abb. 34 Franz Joachim Beich-Werkstatt, Hl. Franz predigt den Fischern. Universität.

Im gleichen Geist gehalten und nur wenig besser ist der jüngere Bemmel, der Peter van Bemmel, in Nürnberg 1685 geboren, in Regensburg 1754 gestorben. Zwei mit dem Namen bezeichnete kleine Bilder zeigen zwar deutsche Landschaftsmotive; sie sind schlichter, einfacher, zugleich heller im Grün, aber auch hier zeigen sich kühle Lufttöne, die überall in Glätte ersterben oder, wie besonders im Himmel, zu einem harten Blau übergehen. Von Italien und italienischer Romantik, wie sie immer erst von den nordischen Meistern dort im Süden entdeckt ist, findet sich nichts mehr. Er ist nüchtern, zierlich, kleinlich, ohne irgend welche große oder gar theatralische Effekte.

Dramatischer hallt es, von barockem Geiste bewegt, schwunghaft dekorativ im Aufbau, wider in den Bildern des Franz Joachim Beich, geboren 1665 in Ravensburg, gestorben 1718 in München. Ihm, dem bedeutendsten deutschen Landschaftsmaler der Zeit, sind vier Bilder der Universitätssammlung zugeschrieben; ein weiteres Stück des Luitpoldmuseums kommt hinzu. Jedenfalls das beste ist die wundervolle „Waldlandschaft“ (Abb. 33), wo das Ganze von einer mächtigen, in der Mitte hochaufsteigenden Baumgrupppe beherrscht wird. Das Colorit ist auf ein helles Grün in den Blättern vibrierend und das fast goldige Sonnenlicht gestimmt. Die Schatten sind nachgedunkelt. Die burgbekrönte Höhe im monumentalen Aufbau der Landschaft weist auf Beziehungen zu Jakob van Ruisdael. Die theatralische Pose der Italiener, die in der Fels- oder Baumkulisse der Landschaft seine Ausdrucksform gefunden hat, tritt zurück hinter dem großen Stimmungston des intimen Waldinneren. Dazu ist die Ausführung von großer Sorgfalt und Feinheit. Die Zuschreibung an Franz Joachim Beich ist alt.

Eine gewisse Verwandtschaft zeigt besonders im hellen durchsichtigen Ton eine „Gebirgslandschaft“ des Luitpoldmuseums, die ebenfalls dem Meister zugesprochen wird. Schulmäßiger sehen drei andere Landschaften der Universitätssammlung aus. Die „Romantische Tallandschaft“, auf der Rückseite datiert 1691 (DCXCI), trägt durchaus italienischen Charakter aus der Schule des Torregiani oder Magnasco, unter deren Einfluß der Künstler in seinem 25. Jahr schon gestanden haben kann. Die düstere Stimmung mit den trüben Farben und rötlichen Tönen in den Schatten, die dramatisch bewegten, schwunghaften Figuren, eine gewisse Aufgeregtheit und phantastische Zerrissenheit erinnern besonders an erstgenannten. Bezugnehmend auf eine ähnlich dramatisch-romantische Landschaft (s. später) möchte man bei diesem Bild, welches sich nach keiner Seite als Beich individualisiert, italienische Hand vermuten. Nicht viel besser steht es mit den beiden übrigen Landschaftsstücken (Abb. 34) ganz phantastischer Art von ausgesprochen dekorativem Charakter. Sie sind aber jedenfalls deutsch und können schon in dem flüchtig breiten Farbauftrag als Werkstattbilder des Dekorateurs Beich bezeichnet werden. Wenn sie auch im ersten Moment starke Effekte zeigen, so offenbart sich doch bald die ganze dürftige Leere und Geistesarmut dieser nordischen Ausläufer des Barock, die sich vollständig in den Dienst der Architektur stellten und bei denen nirgends mehr das Bild etwas für sich bedeutete. Immer nur ist es ein handwerkliches, technisches Geschick, nicht künstlerisch tiefer gehende Verarbeitung der großen malerischen Probleme, was diese Wand- und Deckenmaler des späten Barock und des Rokoko als Dekorationsmaler charakterisiert.

Mit den sog. Klassizisten der Zeit steht es nicht besser. Je älter sie sind, um so härter und zugleich glatter sind sie in den Farben, je später, desto blasser sind die Töne, desto breiter eventuell der Strich, in jedem Fall immer zierlicher, weniger greifbar, kraft- und formloser. Anton Feistenberger, geboren 1678 zu Kitzbühel in Tirol, gestorben in Wien 1722, tritt mit zwei klassischen Landschaften auf, die sicher nichts von der Phantastik des Neapolitaners Salvator Rosa, seines Lehrers, zu tun hat, aber um so mehr von der frostigen Kühle und Härte der Franzosen, des Poussin zeigt. Besonders das kalte Blau der Ferne, die Schärfe der Silhouettenzeichnung u. a. weisen darauf hin und stoßen unser Auge geradezu ab. Nichts von neuem Geiste lebt auf. Aber noch mehr offenbart sich die ganze Geistesarmut deutscher Kunst in den folgenden Landschaftsmalern, bei denen das Format des Bildes immer kleiner, die Ausführung immer kleinlicher wird und dazu eine gute Dosis spießbürglicher Nüchternheit hinzukommt. Die Wiener Schule, der sie fast alle angehören, erscheint da in keinem glänzenden Lichte. Die goldene Mittelmäßigkeit der Akademiekunst offenbart sich allzuklar. Man kann nicht behaupten, daß diese Hauptstadt des römischen Reiches deutscher Nation produktiv auf künstlerischem Gebiete gewesen wäre.

Man wird vergebens erwarten, daß die deutschen Meister bei den ihnen stammverwandten Niederländern in die Lehre gegangen sind. Das Naturgemäße zeigen sie nicht; die Hofmaler haben in späterer Zeit vorzüglich Franzosen imitiert und nachgeäfft. Selbst der beste der Gruppe, Christian Hilfgott Brand, 1693 in Frankfurt geboren, 1756 in Wien gestorben, weist in seiner „Waldlandschaft“ (Abb. 35)

ABB. 35. CHRISTIAN HILFGOTT BRAND: WALDLANDSCHAFT.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

ABB. 36. JOHANN CHRISTIAN BRAND: ABENDLANDSCHAFT.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

ABB. 37. MAX JOSEPH SCHINNAGL: BERGLANDSCHAFT.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG

bei dem architektonischen Aufbau des Ganzen, wo mit Hilfe der sich von links nach rechts diagonal in die Tiefe gruppierenden Baumkulissen der Raum deutlich entfaltet wird, auf das italienische Kompositionsmotiv der Dreigliederung. Es waren immer wieder die Franzosen, welche dasselbe klar und sauber zum Schema verarbeiteten, und zwar vorzüglich Claude Lorrain, dessen Einfluß auch in der Wahl der Stimmung, d. h. bei kühlem Abendscheine, in zarten Tönen des grüngelben Vordergrundes und der kühlen rotviolettlichen Ferne, deutlich zutage tritt. Immerhin ist grade diese Landschaft in der äußerst delikaten und zugleich klaren Lichtbehandlung eines der besten Stücke der Zeit.

Sein Sohn und Schüler Johann Christian Brand, 1723 in Wien geboren und 1795 ebenda gestorben, steht in den besseren frühen Stücken, wie bei der „Abendlandschaft" (Abb. 36), wo in dämmriger Tönung die Lichter und Farben des Abendscheines noch einmal auf der Wasserfläche des Mittelgrundes und im violetten Grau der Wolken aufleuchten, noch in Abhängigkeit von seinem Vater. In den späteren Stücken wird er immer flauer und flüchtiger, nichts von großer Komposition oder feiner Wahl einer bestimmten Stimmung zeigend. Da sind die beiden kleinen Uferlandschaften zu nennen, die so zierlich und niedlich sie sein mögen, doch keine Qualität zeigen. Die beiden andern Gegenstücke, etwas größer, sind echte Repräsentanten dieser Rokokokunst, die in ihrer Flüchtigkeit aus dunkleren Tönen des Vordergrundes eine kühle, bläulich silbergraue Abstimmung in der Ferne entwickeln. Ton wie Form sind ohne Bestimmtheit und Festigkeit.

Unbedingt eigenartiger und malerischer erscheint Max Joseph Schinnagl, geboren 1694 in Burghausen und 1761 in Wien gestorben, in einer phantastischen „Berglandschaft" (Abb. 37), die übrigens datiert (1744) und signiert ist (Max Schinnagl). Es ist ein typisches Stück seiner Hand. Rechts der von steilem Fels stürzende Wasserfall als Seitenkulisse, der ein durchsichtiger Baum links am Rande entspricht. Nach der Mitte dehnt sich die Tallandschaft über die zackigen Felskronen des Mittelgrundes in die Tiefe. Kühle blaugrüne Farben mit gelblichen Lichtern stehen vorn, während sich in der Ferne die Formen, die Felsen, in blasser Dunstatmosphäre auflösen. Die strenge architektonische Gruppierung ist sichtlich überwunden. Die zarteren Nüancierungen des Lufttones lassen niederländische Einflüsse vermuten. Man denkt hier auch im Aufbau an Valckenborch, de Momper u. a. Denn ohne die fremden Einwirkungen vermochten die Deutschen von damals, übrigens die Deutschen bis zu unserer Zeit, nichts zu schaffen, da sie zu sehr befangen sind von philosophischen und anderen Spintisierereien. Im übrigen ist dieses Stück das einzige der Sammlung aus der Zeit des Rokoko, welches etwas originell wirkt und den eigentümlich zeremoniellen Charakter der deutschen Landschaftsbilder der Zeit ablegt. Ist es, wenn auch phantastisch, doch naiv in der Erfindung und zugleich reizvoll in den Lichtabstimmungen.

Dagegen wirkt der deutsch philiströse Christian Georg Schütz der Ältere, geboren 1718 in Flörsheim, gestorben 1792 in Frankfurt, steifer und härter. Er ist der rechte Vertreter jener typisch deutschen Landschaftsmaler, die in pedantischer Treue und Einfältigkeit den gewählten Landschaftsausschnitt aufzeichnen. Deshalb kann man bei diesen mit dem Spitzpinsel ausgeführten niedlichen Bildchen kaum

Abb. 38 Christian Georg Schütz, Landschaft mit Ruine. Universität.

von freier Malerei reden. Da ist des Künstlers Auge und Sinn nur mehr wie ein photographischer Apparat (Abb. 38). Mit penibler Sorgfalt wird jedes Blättchen der Baumkrone hingetüpfelt, es wird auch noch leidlich gut im alten Schema komponiert und gelegentlich ein hübscher Durchblick gegeben; aber wo sind Farbenfülle, Farbenfreude, wo Tonstimmung, wo je ein großes landschaftliches, malerisches Motiv, wo die Momente der Natur, der optischen Erscheinungswelt, welche so überreich und immer wieder neu, individuell von den Niederländern aufgegriffen und verarbeitet wurden? Leben wir in diesen Bildern im Reich der Kunst, sind das Kunstwerke oder Landkarten? Immerhin ist es gut, daß derartige Stücke, die noch nicht einmal zu den schlechtesten gehören, aufgehängt werden, aber nicht, weil sie als Vorbilder hinzustellen sind, sondern vielmehr, weil sie ein neues Dokument für unsere Unfähigkeit, ohne gelehrte Künstelei naiv zu sehen, sind. Wir fragen ernstlich, wo zeigt sich etwas von der künstlerischen Fähigkeit, in den Natureindrücken, welche uns durch das irdische Schauen vermittelt werden, zu schwelgen und sich zu erhitzen an der feurigen Glut der Sinne? Für uns Historiker der Kunst ist es die gleiche Warnung, nicht mit kleinlicher Pedanterie das Kleine ebenso zu nehmen wie das wahrhaft Große, d. h. das aus dem höchsten Genius Geborne. Jenes bringt nur nüchterne Spezialweisheiten, letzteres muß uns mit emporreißen aus dem dürftigen, gleichmäßigen Dahin des Lebens zu höheren Sphären, soll uns die Pforten der Kunst öffnen.

Von den übrigen Landschaftsmalern ist erwähnenswert der Frankfurter Akademiker Wilhelm Friedrich Hirt, geboren 1721 in Frankfurt, 1772 ebenda

Abb. 39 Ferdinand Kobell, Romantische Gebirgslandschaft. Universität.

gestorben, wegen der neuen heimatlichen Motive, die er besonders aus der Schweiz bringt, etwa bei einem „Waldinneren mit Bach". Diese Berglandschaften fanden in Meistern, die denn auch hoch nach dem Norden, nach Skandinavien, wanderten, weitere Entwicklung. Everdingen ist der Führer dieser nordischen Romantik. Ein mächtiger, nordischer „Wasserfall" vertritt den neuen Typ. Er ist dem sonst nur als Porträtmaler bekannten Georg Desmarées, geboren 1697 in Stockholm, gestorben 1776 als Hofmaler in München, zugeschrieben. Woher diese eigentümliche Bestimmung stammt, weiß ich nicht. Das Bild hat auch vielmehr den Charakter einer Kopie, der glatte Pinselstrich bei kalten, grauen Farben zeigt

Abb. 40 Heinrich Bürkel, Finstermünz in Tirol. Universität.

wenig Originelles. Als Hauptvertreter dieser leicht romantischen Gebirgslandschaftler erscheint Ferdinand Kobell, geboren 1740 in Mannheim, gestorben 1799 in München, mit zwei Bildern, beide bezeichnet F. Kobell 1778 (Abb. 39). Felsige hoch aufragende Szenerie baut sich um den wild schäumenden Wasserfall dramatisch auf. Der Farbauftrag, glatt und kräftig auf Braunrot und bläuliches Grün im Vordergrund gestimmt, geht in der Ferne zu graublauem Tone über, ohne daß jedoch eine Lufttönung die Härte der Formen und Schärfe der Zeichnung malerisch zu überwinden vermag. Immerhin steckt in dem Ganzen frische Naturkraft und wahrhaftige Darstellungsfreude, mag auch die Technik dem nicht genügen.
Jedenfalls stehen diese der großen Natur entnommenen Motive bedeutend über dem philiströs nüchternen Schema der Zeit, das sich in der „Tallandschaft“ des Georg Heinrich Hergenröder, geboren 1736 in Darmstadt, gestorben gegen 1794, repräsentiert. Die Farben sind heller, dabei glatt und kalt; nichts von Stimmung und Intimität, uns immer in der Nüchternheit der Auffassung eine kühle Enttäuschung bringend. Es leitet schon zu der höchst unmalerischen Manier des Klassizismus.

Abb. 41 Karl Rottmann, italienische Landschaft. Universität.

Auf die höchst ungenügende Abteilung des neunzehnten Jahrhunderts lohnt es sich kaum näher einzugehen. Ein hübscher kleiner Heinrich Bürkel, geboren 1802 zu Pirmasens, gestorben 1869 in München, mit dem Blick auf die Brücke und den Torturm von Finstermünz in Tirol (Abb. 40), bezeichnet: Bürkel à son ami Brüls, ist ungefähr das beste. Voltz, Wagenbauer u. a. der Schule aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sind vertreten z. T. mit bezeichneten Bildern, die jedoch nur den besseren Durchschnitt vertreten. Sehr reizvoll ist eine delikate kleine italienische Landschaft bei Ponte Nomentano (Abb. 41) von Karl Rottmann, geboren 1798 zu Handschuhsheim bei Heidelberg, 1850 in München gestorben. Der Klassiker unter den Landschaftsmalern läßt auf dieser hübschen Skizze schlicht und ungekünstelt den lichten Schein über der Ebene hinter dem Kastell erstrahlen. Das verstandesmäßig Konstruierte seiner Kulissenlandschaften macht sich nicht unangenehm breit, und in dem warmen Glanz vibriert noch Leben. Mehr amüsant ist ein Frühbild Rottmanns mit Jesus und Maria Magdalena, wo auf der Rückseite die Bemerkung steht: Carl Rottmanns erstes Oelbild im 16. Jahr seines Alters zu Stuttgart Kopie nach Mämling (!), garantiert von S. Trichlein, geborne Rottmann. Immerhin bezeichnend für den Einfluß des nordischen Präraffaeliten, d. h. der niederländischen Frührenaissance. Das wahrscheinliche Vorbild befindet sich auf dem Triptychon des Marienleben Memlings der Münchener Pinakothek. Freilich ist mancherlei verändert.

Von den Tier- und Stillebenmalern kann man absehen. Zwei Wiener Akademiker aus der Familie des Hamilton treten mit Vogelstücken und Krautmalereien auf, die in der Härte der Farben geradezu abstoßend wirken. Besser ist ein bezeichnetes Stilleben von Franz Werner Tamm, datiert 1717.

Wenn so in der Entwicklung deutscher Landschaftsmalerei nirgends ein klares Ziel, eine einheitliche Fragestellung, ein bewußtes Problem bei den ewig wandelnden fremden Einflüssen stark wird, sondern sich überall nur ein unsicheres Tasten zeigt, so erscheint die Figurenkomposition im Dienste der barocken und

der Rokoko-Architektur doch wenigstens auf positiven Grund gestellt, d. h. in das Gefüge der Dekoration, die zugleich die Auffassung wie die Technik bestimmten, eingefügt. Ausschlaggebend war, daß ein bedeutender italienischer Maler, der Venezianer Giovanni Battista Tiepolo (1697—1770), durch seine Tätigkeit in Würzburg und die glänzenden Arbeiten in der Residenz nicht nur die nähere Umgebung in Bann nahm, sondern auch weitere Kreise nach sich zog. Sein Problem, das der illusionistisch-perspektivischen Malerei, wo zugleich starke Licht- und Farbenspiele die Reize der naturalistischen Motive auf künstlerische Wirkungen von momentaner Schlagkraft umsetzen, ja steigern sollen, nahm die ganze deutsche Kunst für lange Jahrzehnte gefangen. Eine weitgehende urwüchsige Lebhaftigkeit und temperamentvolle Kraft übertrumpft alles, was bis dahin in der Malerei geleistet war, und nimmt frische Natureffekte als neues Kunstproblem.

Tiepolos Bedeutung für die deutsche Rokokomalerei wird klar an seiner grossen Schule. Bei dem noch vor ihm stehenden Johann Konrad Seekatz, geboren 1719 in Grünstadt, gestorben 1768 in Darmstadt, herrschen niederländische Einflüsse vor. Die auf der Rückseite mit seinem Namen bezeichnete „Mondscheinlandschaft" greift die holländischen Motive der mystischen Nachtbeleuchtung auf. Schon das Sujet der Büsche und der Windmühle spricht dafür. Die bleierne Schwere der Stimmung hervorzuheben, läßt er ein rotes Fackellicht aufflammen. Trotzdem bleibt der starke Natureindruck, den etwa Aart van der Neer so vielfach variiert und reich bei aller Einfachheit herauszuholen verstand, vollkommen aus. Weiteren drei anderen kleinen Stücken, mehr Skizzen flüchtigster Art, möchte man kaum noch den Namen des Künstlers lassen, so saft- und kraftlos, flau wirken sie in den matten Tönen, wo Hellblau, Rosa und vielleicht auch Lichtgrün, von fahlem, grauem Schleier gedeckt, den Geist des energielosen Rokoko versinnlichen. Dazu sind es z. T. recht derbe, plumpe Gestalten, die allzu deutlich die ganze Schwäche dieser Salonkunst und ihren Mangel an frischer Naturanschauung und Individualität hervorkehren.

In der Tafelmalerei kam die bessere Absicht, die künstlerische Eigenart des Rokoko nicht zur vollen Aussprache. Die Hauptleistung der Zeit liegt in der Innendekoration, deren raffinierte Delikatesse — nebenbei sei darauf hingewiesen — in zwei außerordentlich feinen Zimmern des Luitpoldmuseums, dem Fichtelschen von 1725 und dem aus dem Hutten-Palais ca. 1730 glänzend hervortritt.

Die Malerei kommt erst wieder zu einer, wenn auch in den Dienst der Innendekoration gestellten Entfaltung unter Tiepolos direktem Einfluß. Der Hauptvertreter dieser Schule ist Johann Zick, geboren 1702 in Ottobeuren, lernte in Venedig und war vorzüglich in Würzburg tätig, wo er wahrscheinlich 1762 gestorben ist. Er hat an der Innenausstattung der Residenz in Würzburg mitgearbeitet. Aber er ist auch sonst am Ort durch Bilder in Privatsammlungen gut vertreten, abgesehen von dem einen größeren Stück in der Burckardus-kirche. Die Universitätsgalerie hat von ihm das mit: Johann Zick inv. et pinxit 17 . . bezeichnete „Gideonsopfer" (Abb. 42), ein kleines Bild, welches vielleicht als der Entwurf zu einer größeren dekorativen Darstellung zu gelten hat. Der Einfluß Tiepolos ist hier noch nicht überherrschend. Man ist erstaunt

ABB. 42. JOHANN ZICK: GIDEONS OPFER.
UNIVERSITÄTSGALERIE WÜRZBURG.

über die sehr sichere Formgebung und die ebenso kräftigen Farben. Ein brauner Untergrund in dem Schatten, etwas wärmer im Gewand des Mannes, rötliches Carnat, lebhafte Lichter, die sich im bläulichen Rauch und in der aus dem Feuer emporschwebenden Gottesgestalt kühler abtönen, sind bezeichnend für den älteren Zick und seine solide, für die Zeit kräftige Manier.

Sein Sohn, der 1733 in München geborne Januarius Zick, gestorben 1797 in Ehrenbreitstein, lernte zunächst bei seinem Vater. Man glaubt sogar in folgenden

Abb. 43 Januarius Zick, David und Abisai. Universität.

Skizzen der Universität dessen Mithilfe zu erkennen, was ich jedoch bezweifeln muß. Später, d. h. 1757, ging er nach Rom, um in der Schule des Raffael Mengs, freilich nicht zum Vorteil, weiter zu lernen. Zwei mit seinem Namen bezeichnete Skizzen, Jan (oder Januarius) Zick junior inv. et pinxit 1752, „Saul bei der Hexe Endor", ferner „David und Abisai im Zelte Sauls" (Abb. 43) zeigen noch die kräftige, braune Untermalung, ein lebhaftes, stark konzentriertes Licht, das in blauer Ferne oder in blauen Brechungen auf den Panzern der Krieger leuchtet. Die Ordnung der Zelte erinnert stark an Tiepolo's grössere Tafelbilder der Sammlung. Das Kolorit hält sich jedoch viel mehr in den grauen Schatten und flackernden bleichen Lichtern bengalischer Nachtbeleuchtung.

In gleicher Stimmung ist „Die Heilung des Lahmgeborenen", bez. Januar Zick, gehalten. Bei dem vierten Bild mit der „Heilung des Lahmen" (Abb. 44), nicht bezeichnet, scheint schon etwas von den kühlen, bleichen

Abb. 44 Januarius Zick, Heilung des Lahmgeborenen

Lichtern, der hellen Farbgebung bei flauen Schatten, endlich jedoch von der süßlich saftlosen Formgebung des Raffael Mengs mitzusprechen. Dieser in Italien zum schlechten Klassizisten verdorbene Meister, der in der Theorie mehr als in praxi vermochte, hat doch als einer der krassesten Beweise dafür zu gelten, daß Theorie nur ein Zeichen der Schwäche ist, warum sie auch in den guten Zeiten der Kunst überhaupt nicht vorhanden ist und bei besseren Künstlern erst im Alter aufzutreten pflegt oder in der noch unsicheren Jugend. Er war von den Niederländern aus Rembrandts Gefolge ausgegangen. Die Darstellung des Zick möchte fast an Eckhout erinnern, nur sind die Formen noch weichlicher, die Farben noch bleicher. In derselben wässerigen Verschwommenheit bei hellgelben wie blauen Farben und rosa Carnat der Gewänder ist der Kopf eines Apostels des Luitpoldmuseums, den man darum wohl auch ihm zuschreiben kann. Zu dem Mangel an positiven Farbwerten und Formen kommt ein gut Teil geistiger Leere, die eine charaktervolle Gesichtsbildung nicht zuläßt. Dieser Verfall der künstlerischen Schöpferkraft hatte notwendigerweise eine oppositionelle Bewegung, d. h. die des Klassizismus zur Folge. Mag auch die Absicht, wie etwa bei der präraffaelitischen Strömung, eine durchaus idealistische gewesen sein, das, was sie Positives an künstlerischer Neuwertung gebracht hat,

ja selbst an tieferem geistigen Gehalt oder an Bereicherung mit neuen künstlerischen Motiven, ist eine fast erschreckend geringe. Es war eine historische Bekehrung, eine trockne Theorie. Allein aus dem ewig sprudelnden Quell der Natur kann die Kunst Kraft schöpfen, aus der Sinnesanschauung des Gegenwärtigen, nicht aus dem Rückblick in die Vergangenheit oder Fernblicken in das Abstrakte kann neues Leben frisch erblühen. Vielleicht war diese „kalte Douche" notwendig, denn eine solche war es in der Tat. Schon ein Vergleich des „Paches an der Leiche des Cissides" von dem wenig bekannten Bernhard Vode (Berlin 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts) läßt eine starke Abkühlung erkennen. Noch fappanter tritt der Kontrast zwischen dem künstlerisch so elegant zierlichen Rokoko und der starren Bücherweisheit des Klassizismus bei Johann Martin Wagner, geboren 1777 zu Würzburg als Sohn des Bildhauers Johann Peter Wagner, gestorben 1858 in Rom, wo er sich schon 1804 aufhielt, hervor. Sein „Jugendliches Selbstporträt" (Abb. 45) — auf der Rückseite steht: 1793 im 16. Jahr — in Gouache gemalt, ist noch reizvoll im Geist des vergehenden Jahrhunderts. Alle andern Stücke sind in der neuen Formel von eisiger Kälte des Tones und steinernen Härte der Formumrißzeichnung, ohne die belebende Kraft des modellierenden, raumschaffenden oder des prickelnd-pikanten Lichtes. Eine z. T. sehr geistvolle Rhythmik der Bewegungen macht in einigen Skizzen, wie „Hyacinth und Poliboia" (Abb. 46) oder in dem „Tanz der Horen", das Beste aus. In den übrigen Bildern steigert sich die Nüchternheit der Reliefkomposition bis zu Geistesarmut und Langeweile. Wann endlich wird diese konstruierte Narretei des absoluten Reliefstiles auch im Bilde, wo nicht Lebensgefühl noch Vorstellungskraft drinsteckt, überwunden und zu Grabe getragen werden? Aus einer Vergangenheit, wo man noch nicht malen konnte, darf man nie die Gesetze der Malerei holen! Wann hört die Malerei auf, Plastik zu imitieren, wann erfaßt sie das

Abb. 45 Johann Martin Wagner, Jugendliches Selbstporträt

Abb. 46 Johann Martin Wagner, Hyacinth und Poliboia

Problem der Raumeinheit als das einzig Große und Lebensfähige in der malerischen Vorstellung und Darstellung?

Die gleiche Abstraktion in das Übergeistige zeigt die Beweinung Christi von Johann Friedrich Overbeck, geboren 1789 in Lübeck, gestorben 1869 in Rom. Zwar zittert zartere, mehr seelische Belebung, von christlichem Geiste getragen, in dem Werk des Nazareners. Aber wie fadenscheinig sind die Gestalten, wie weinerlich der Ausdruck, wie matt die Vorstellungskraft sinnlicher Erscheinung. Wahrlich da wünschte man Rubens herbei, um zu zeigen, um zu erkennen, wo der Kern künstlerischer Gestaltung sitzt, d. h. in der Lebenskraft, die Objekte beseelt und zum Subjekt stempelt, vom Atemhauch des schöpferischen Genius belebt, vom warmen Blut des Menschen durchflutet.

# ÜBER DIE AUSSTELLUNG „MALEREI UND PLASTIK DES 18. JAHRHUNDERTS IN BAYERN UND GRENZLANDEN“

VON FRIEDRICH H. HOFMANN

Bescheidener, als es der weitumfassende Titel vermuten läßt, und anspruchsloser waren die Absichten, von denen man bei der Veranstaltung dieser vom Kunstverein und Museumsverein (Verein der Kunstfreunde) gemeinsam zusammengebrachten Ausstellung sich leiten ließ. Nachdem einmal der ursprüngliche Plan, in geschlossenen Raumbildern die Entwicklung der süddeutschen Kunst des 18. Jahrhunderts mit ausgiebigster Beiziehung der dekorativen und gewerblichen Künste vorzuführen, in erster Linie am Kostenpunkt gescheitert war, konnte es sich lediglich nur noch darum handeln, Stichproben zu geben und Arbeitsmaterial beizubringen, um da und dort noch dunkle Fragen für die Forschung zu erhellen oder an manch unsicheren Stellen orientierende Wegzeichen auszustecken. Denn gerade die bayerische Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts liegt trotz dankenswerter Ansätze noch sehr im Argen; selbst die historische Forschung, biographische Feststellungen vor allem über die Künstler zweiten Ranges, läßt noch viel zu wünschen übrig, von erschöpfender stilkritischer Durcharbeitung des so überreich vorhandenen Materials ganz zu geschweigen.

Wohl mochte mancher etwas enttäuscht gewesen sein über das qualitative Niveau, auf dem der Durchschnitt der ausgestellten Objekte stand, wenn er im Geiste ein Bild mitgebracht hatte von jenen glanzvollen Rokokoschlössern in süddeutschen Fürstensitzen oder von den pompösen Kirchenbauten katholischer Prälaturen. Und ich darf wohl selbst gestehen, daß schon gelegentlich der Aufstellung manches mit viel Mühe beigebrachte Stück in der neuen Umgebung überraschend öd und wirkungslos erschien, nachdem es doch an dem Platz, für den es geschaffen, selbst strenge Kritik entzückt und begeistert hatte. Wie rückhaltlos sich Malerei und Plastik in allen ihren Kunstäußerungen während dieser Stilperiode in den Dienst der Architektur oder besser des Dekorationsgedankens gestellt hatten, wurde gerade durch diese Ausstellung, die das Einzelwerk aus dem lebendigen Organismus des Stilmilieus loslösen und hilflos in die nüchterne Alltagsstimmung eines Galeriesaales stellen mußte, oft bis zum Erschrecken deutlich dargetan.

Konnte so der eigentliche Zeit- und Kunstcharakter dieser Periode kaum freigelegt werden, Studienmaterial zur Aufklärung in manchen Detailfragen der Kunstgeschichte, Ergänzungen zum Werk einzelner bedeutender Meister und Hilfsmittel für den Überblick über das heimische Kunstschaffen, seine differenzierten Wurzeln und Verzweigungen waren doch dargeboten. Ein strenges System allerdings bei der Auswahl der Ausstellungsobjekte durchzuführen, war schon aus rein äußerlich technischen Gründen ganz unmöglich.

## 1. Malerei.

Zunächst sei nun aus dem Gebiet der Malerei des 18. Jahrhunderts einiges Wichtige ausgehoben! Am besten war von allen Gattungen der Begriff „Porträt“ vertreten,

allerdings nicht eben durch überragende Kunstwerke, aber durch so viele und vielerlei Arbeiten, daß hier allein in der Abwandlung eines einzigen Vorwurfs sich die vielgestaltigen Einflüsse und Strömungen der Malerei des 18. Jahrhunderts belehrend ablesen lassen.

Am Anfang der aufgezeigten Entwicklungsperiode stehen die beiden Asam-Porträts, das Selbstporträt des Malers Cosmas Damian Asam und das wohl vom gleichen Künstler gemalte Bildnis seines Bruders, des Stukkators und Bildhauers Egid Quirin Asam (7 und 8)[1]). Beide noch ganz barock in Auffassung und Haltung, der Maler selbst in raschem Bewegungsmotiv festgehalten, phantastisch in roten Mantel eingehüllt, das „genialische" Auge leuchtend unter der gefurchten Stirn; der Meister selbst umgeben von allen Attributen und Emblemen seiner Kunst. Der Bruder etwas ruhiger und vornehmer, aber vielleicht eben dadurch das künstlerische Selbstbewußtsein noch mehr herauskehrend.

In eine völlig andere Auffassung, gegenständlich sowohl wie künstlerisch, führt die Reihe von Porträts, die aus der Werkstatt des kurbayerischen Hofmalers Georg de Marées hervorgingen. Die noch etwas wild bewegte, fast aufdringliche Mache der Barockmaler ist einer sanften und zarten Harmonie gewichen. Fürsten und Prinzessinnen mit glatten Gesichtern, deren Inkarnat noch einen Hauch von Puder und Schminke atmet; ein spielerisches Hin und Her von Licht und Schatten, seidig glänzende Gewänder und kostbare Schmucksachen, alles mit sichtlicher Liebe gemalt und in den Vordergrund gerückt, mit der wohl kaum eingestandenen Absicht, dadurch die Aufmerksamkeit von der oft herzlich nichtssagend gemalten Physiognomie abzulenken. De Marées war zwar nicht eigentlich ein „Schönmaler" im modernen Sinne, dem es nur aufs Embellieren ankam, er ist aber doch der gewandte Schilderer höfisch repräsentativer Typen geworden, der selbst da, wo ihm das Objekt genugsam Gelegenheit geben konnte, nicht tiefer gehen wollte. Mehr Charakter als die Einzelporträts hat noch das große, geschickt gestellte Bild „Kurfürst Max III. Joseph mit dem Musikintendanten Grafen Joseph Anton von Seeau" (Nr. 115). Man möchte aber, kennt man nur diese Bilder de Marées', dem Maler wirklich kein so fabelhaft erlebtes, mit flottem Pinsel hingelegtes Porträt zutrauen, wie das des alten Landschafters Beich in der Galerie Schleißheim, das neben stupender Technik auch eine sonst vermißte Mitarbeit des Intellekts verrät. Und gerade vor den übrigen Bildern de Marées', die durch die Beihülfe zahlreicher Gesellen nicht selten zur Dutzendware herabgewürdigt werden, ist es lehrreich, sich zu vergegenwärtigen, was der wohlmeinende Freund und Biograph des Malers über dessen Bildnisse zu sagen weiß. Da ist zu lesen: „Jedermann lobt und bewundert nicht nur die erforderliche Ähnlichkeit, auf welche der Unwissende die elenden Pfeile seiner Tadelsucht gemeiniglich anprellen läßt, sondern welches die Hauptsache des Portraitmalers ist, die richtige feste Zeichnung, das herrliche Kolorit, die gute Stellung, der Charakter der Person, die ver-

[1]) Die Nummern beziehen sich auf den Katalog der Ausstellung, 2. Aufl., München 1913, bei dem die „Malerei" von Heinz Braune und August Goldschmidt bearbeitet war, die Abteilung „Plastik" von Friedrich H. Hofmann – eine Teilung, die auch bei den Vorarbeiten zur Ausstellung und bei dem gesamten Arrangement durchgeführt wurde.

ständige Drapperie, den kühnen Wurf der Stoffe und die geistvolle Ausführung der zu einer solchen Darstellung gehörigen Theile; Eigenschaften, ohne welche das ähnlichste Bildniss immer ein Geschmiere bleibt. Von Herrn de Marées ist es schon bekannt, daß er seine lebenden Personen niemals tot gemalt hat." In der Tat ein höchst merkwürdiger Beitrag zur Psychologie der Bildnismalerei! —

Neben den Arbeiten der de Marées-Schule war auch ein merkwürdiges Bild ausgestellt, die „Musikfreunde" betitelt, jedenfalls Kurfürst Max III. Joseph von Bayern, seine Schwester Maria Antonia Walpurgis und seine Gemahlin, die sächsische Prinzessin Maria Anna darstellend (Nr. 195). Das aus der Kgl. Residenz in München stammende Gemälde, das bei den „unbekannten Meistern" eingereiht war, soll eine Arbeit des aus Stuttgart stammenden Malers Georg Christoph Groth sein, eine Angabe, die ich augenblicklich nicht nachprüfen kann.

Die hier porträtierte Prinzessin Maria Antonia war übrigens auch als Malerin tätig, eine langjährige und eifrige Schülerin de Marées'. Man weiß, daß sie zahlreiche Selbstbildnisse an befreundete Fürstlichkeiten schickte, daß sie große Familienstücke malte, Kopien nach de Marées, Rubens, van Dyck verfertigte. Ich werde auf die Tätigkeit dieser Fürstin als Malerin, die von der Kunstforschung bis jetzt noch gar nicht gewürdigt wurde, an anderer Stelle eingehend zurückkommen, denn es kann wohl als sicher gelten, daß der bayerischen Prinzessin unter all den malenden, dichtenden und komponierenden fürstlichen Damen des 18. Jahrhunderts neben der berühmten Bayreuther Schwester Friedrichs des Großen der erste Platz eingeräumt werden darf.

Der zu einem biederen Nürnberger gewordene Ungar Kupetzky, bei dem auch de Marées mehr als Kollege denn als Schüler arbeitete, war vor allem durch ein treffliches Doppelbildnis vertreten, das als Selbstporträt mit dem als malendes Wunderkind berühmten Söhnchen gilt (Nr. 110). Vielleicht kann man Kupetzkys Bildnisse bezeichnen als Kunstwerke, die auf der Grenze zwischen Barock und Rokoko stehen: Schwer und dunkel meist in der Farbe, ernst und gemessen in der Zeichnung, aber in der Regel ohne den theatralischen Aufbau der Szenerie, die gerade die minder begabten Maler mit Virtuosität zusammenzubauen wußten. Und dabei mit Sorgfalt und Geschick der oft gelungene Versuch einer Charakteristik, die allerdings wieder bei manchen Stücken, wie bei den Porträts des Herrn Sichart von Sichartshofen und seiner Gattin, etwas konventionell anmutet (Nr. 107 und 108).

Schlecht und recht, wie ein gewissenhafter Arbeitsmann, bringt ein anderer Zeitgenosse de Marées' seine Leute auf die Leinwand, der bayerische Hofmaler Balthasar Augustin Albrecht († 1765), von dem ein Porträt seines berühmteren Kollegen, des Bildhauers Straub, ausgestellt war. Merkwürdigerweise hat gerade dieses Bild, rein äußerlich wenigstens, in Auffassung und Maltechnik mancherlei Gemeinsames mit Bildern Edlingers, die gut 20 Jahre später entstanden sind.

Im Gegensatz zu dieser einfachen und ungesuchten Porträt-Auffassung, die lediglich mit dem Auge des Realisten sieht, steht die Gruppe der gleichzeitigen Tiroler. Hier ist alles mit merkwürdig langlebigen barocken Elementen dekorativer Repräsentation durchsetzt, liebevoll behandelte Details drängen sich vor, allerlei

sorgfältig zurechtgemachte Siebensachen und Attribute wollen ganz äußerlich das fehlende innerliche Leben ersetzen. Man sehe daraufhin nur einmal die allerdings sicher effektvollen Bildnisse des Grafen und der Gräfin Spaur von Franz Anton Leitensdorfer an (Nr. 112 und 113); oder den Fürsten Lamberg von Benedikt Faistenberger (Nr. 50). Dazu kommen mit Vorliebe noch allerlei witzig oder virtuos wirken sollende Mätzchen und Scherze, wie das aus dem Bild herausgelegte Kissen bei dem Grafen Sigbert Heister von Franz Unterberger (Nr. 206); oder bei dem einen Bild von Leitensdorfer, wo hinter der porträtierten Dame der Maler zwischen den Vorhängen durchlugt und das Schoßhündchen grimmig den Beschauer anbellt. Anderes ist leer und nichtssagend trotz des glatten und liebenswürdigen Anstrichs, wie Martin Knollers Bildnis der Frau Anna de Loma (Nr. 100). Knoller versagt auch da, wo man seine Absicht, etwas tiefer gehen zu wollen, erkennen kann, wie bei dem Porträt des Münchener Bildhauers Ignaz Günther (Nr. 100a); auch hier bleibt trotz der überstark herausgearbeiteten Falten und Furchen des Gesichts doch immer noch ein gewaltiger Rest an Persönlichkeit zu wünschen übrig, ein Fehler, an dem aber sicher der Dargestellte selbst unschuldig war.

Von Johann Georg Edlinger, dem bekanntesten Porträtmaler Münchens am Ausgang des 18. Jahrhunderts, konnte man das Hauptwerk seiner früheren Periode studieren, das Porträt des Grafen Sigmund von Haimhausen aus dem Großherzogl. Landesmuseum in Darmstadt (Nr. 46). Wenn auch noch mit manchen Anklängen an die Farbenfreudigkeit des Rokoko, wie im Kolorit des Inkarnats und der bunten Stickerei am Gewand, verrät es doch schon im ganzen Arrangement etwas von der schlichten, gutbürgerlichen Art, die alle späteren Bilder Edlingers auszeichnet. Trotzdem war das Konterfei des feingebildeten Diplomaten mit dem kaum bemerkbaren suffisanten Lächeln um die Lippen eines der wenigen Gemälde der Ausstellung, die eigentlich die Bezeichnung „Rokokobild" verdienten. Bei seinen späteren Bildern dagegen, die in erster Linie durch den bräunlichen Ton und eine oft allzu sorgfältige Detailmalerei auffallen, mag Edlinger manches auch den großen englischen Porträtisten seines Zeitalters abgeschaut haben; gar vielen dieser späteren Bilder aber sieht man auch noch die Sorge um Existenz und Familie an, die dem wackern Meister oft den Pinsel in die Hand zwangen, ein paar Taler fürs tägliche Brot zu verdienen.

Ein Pseudo-Edlinger, der sich auf geschickte Nachahmung der Technik des Meisters besonders in der Behandlung des Porträts selbst beschränkt, wurde entlarvt durch die Feststellung der Signatur: „M. Klotz, p. 1786". Der wenig bekannte Maler Matthias Klotz, der sich auch durch Herausgabe einer „Farbenlehre" verdient gemacht hat, starb in München im Jahre 1821.

Über das Niveau braver Durchnittsarbeiten ragen außer den bereits besprochenen noch drei Porträts hervor: ein Selbstporträt des rasch berühmt gewordenen Malers Januarius Zick, dem man die gewandte Kunstweise des Eklektikers hier wenig ansieht und das in dem silbergelben Ton außerordentlich malerisch, wenn auch etwas flach wirkt (Nr. 123, Abb. 1). Und ferner das Porträt eines Offiziers in der Uniform eines preußischen (?) Husaren, zweifellos schlechthin eines

ABB. 1. JANUARIUS ZICK: SELBSTPORTRÄT (Nr. 123)
BESITZER: KOMMERZIENRAT NEIDERT, WÜRZBURG

ABB. 2. UNBEKANNTER MEISTER: PORTRÄT EINES OFFIZIERS (Nr. 111)
BESITZER: GROSSHÄNDLER PRAGER, MÜNCHEN

der besten Stücke der Ausstellung, das jedoch allen Versuchen, das Inkognito seiner Provenienz zu lüften, bis jetzt beharrlich Widerstand leistete (Nr. 111, Abb. 2). Jedenfalls steht das klare und kühle Bild, dessen Malweise fein und gescheit auf die aristokratische Persönlichkeit des Dargestellten gestimmt ist, in der Umgebung, die es hier gefunden, ganz isoliert; denn an Kupetzky ist keinesfalls zu denken, ebensowenig sonst an einen der bekannteren süddeutschen Meister. Von einem Manierismus sondergleichen dagegen ist das Porträt eines Freiherrn von Erthal, in kokettem Kontrapost und aufdringlich süßen Farben (Nr. 144a), gemalt von Ludovicus Stern, dem Sohn des gewandten, aber herzlich charakterlosen Deutsch-Italieners Ignaz Stern (Stella) aus Ingolstadt.

Diese drei Bilder — zeitlich etwa über die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts verteilt und so unendlich verschieden in Auffassung und Technik — geben nebeneinander gestellt wertvolle Aufschlüsse über die mannigfachen Quellen der Rokokomalerei in Deutschland, die skrupellos alle Anregungen nahm, wo sie zu finden waren, und sie je nach Talent und Laune des interpretierenden Künstlers mehr oder weniger selbständig verarbeitete, die also alles aufzuweisen hat, nur nicht das geringste von nationaler Eigenart.

Was sonst noch an Bildnissen vorhanden war, hat wohl durchaus mehr historische Bedeutung; vor allem kommt diese den zahlreichen Künstlerporträts zu, von denen der schwedische Maler Alexander Roslin, gemalt von Johann Jakob Dorner, und die Malerin Katharina Treu von Christoph Fesel hervorgehoben seien. Oder die psychologisch nicht uninteressanten Selbstporträts, wie das schlichte und harmlose Bild von Joseph Hauber, die Porträts von Martin Knoller, Schöpf, Seibold, Degle u. a.

Nur das Porträt des Augsburgers Gottfried Eichler († 1759) gibt zu denken (Nr. 447). Hier hat sich eine originelle Künstlerpersönlichkeit mit grimmiger Selbstverspottung im Bilde festgehalten. Die zynische Art, wie das feiste häßliche Gesicht den Beschauer angrinst, wie die mißgestaltete, von einem bösartigen Geschwür angefressene Nase nach oben gereckt ist und anscheinend mit brutaler Absichtlichkeit und perversem Raffinement durch das dicke Ausrufezeichen des Klemmers noch betont wird, ist so auffallend und merkwürdig, daß man versucht ist, eine gewisse Ideenverbindung zu konstruieren mit den mehr oder weniger pathologischen Studien, die einige Jahre später der Bildhauer Messerschmidt mit seiner Physiognomie getrieben hat. (Vgl. unten S. 155.)

Reihen wir dem Menschenbildnis die Darstellungen an, die das Abbild der Natur wiedergeben, so drängt sich zunächst die Vorstellung auf, daß die Landschaftsmalerei nicht eben glänzend vertreten war. Das ist aber nicht so sehr Schuld der Ausstellung, sondern es liegt begründet im Geschmack der Zeit. Nach der glänzenden Blüteperiode, die vor kurzem noch die Landschaftsmalerei besonders in Holland gefunden, lebte man lange direkt von dem großen Erbe; alle Schloß-Galerien und Sammlungen wurden mit echten Holländern ausgestattet, Landschaftsmaler von selbständiger Bedeutung hat es in Deutschland während der Rokokoperiode kaum einen gegeben.

Auch der Münchener Landschafter Joachim Franz Beich († 1748) bietet wenig

Eigenes in seinen geschickt zurechtgemachten Prospekten, die ihren inneren Gehalt eigentlich auch nur den letzten Ausklängen der Kunst Claude Lorrains verdanken. Wie sein weit überragendes Vorbild kann auch Beich selbst da, wo er wirklich einen Ausschnitt aus der Natur geben will, nicht unterlassen, einen theatermäßig dekorativen Aufbau mit starker Betonung der seitlichen Kulissen anzuordnen, was z. B. deutlich das große Bild mit Ansicht der Stadt München von Dachau aus beweist (Nr. 25). Oder er geht bereits in der Wahl seiner Motive so zuwege, daß er sich, wie bei dem Steilhang von Harlaching (Nr. 25a), eine Stelle auswählt, die seinem Schema schon von vorneherein entspricht (s. a. Abb. 33 S. 131). Ein ähnliches Verfahren übt der seinerzeit vielberühmte Venetianer Bernardo Bellotto, genannt Canaletto, der seine eigene Spezialität herausgebildet und zum Virtuosentum entwickelt hatte, indem er vor allem höfische Prunkbauten und Residenzen in effektvoll herausgearbeiteten Repräsentationsbildern porträtierte; auch er übte, wie die meisten der gleichzeitigen höfischen Bildnismaler, seine Kunst im Umherziehen. In München fertigte er für Kurfürst Max III. Joseph zwei Ansichten des eben vollendeten Lustschlosses Nymphenburg (Nr. 35 u. 36) und einen Prospekt der Residenzstadt selbst (Nr. 34). Die drei großen Bilder sind charakterisiert durch eine eigenartige monumentale Stilisierung, die, trotzdem sie einerseits energisch aufs ganze geht, doch oft in minutiösem Herausarbeiten kleinlicher Details sich nicht genug tun kann; gerade dieses Bestreben peinlichster Gewissenhaftigkeit vor allem in architektonischen Dingen geht oft so weit, daß man im Gegensatz zu den Gesetzen der Luftperspektive an einen weit entlegenen Bau im Hintergrunde noch die Fensterscheiben zählen kann. Auch macht sich bei aller Korrektheit oft ein geschicktes Inszenesetzen der gegebenen Motive bemerkbar, was besonders bei dem Münchener Stadtbild auffällt. Wie sind hier ganz unmerklich und heimlich fast die topographischen Verhältnisse ein wenig verschoben, da und dort mit dezenter Absichtlichkeit Baugruppen getrennt oder zusammengefaßt, so zwar, daß in geschlossenem Komplex — als geistliche Hochburg gewissermaßen — der Dom, St. Peter und die Heiliggeistkirche zum dominierenden Mittelpunkt des Bildes werden. Betont wird dieses sicher nach malerischen Gesichtspunkten geübte Arrangement noch durch ein gewisses unnatürliches Streben in die Höhe, das vor allem bei den Kirchenbauten angewandt wird, vielleicht in unbewußter Erinnerung an mittelalterliche Darstellungen von Stadtbildern.

Trotz dieser Konstruktionen eignen den Bildern Canalettos aber doch manch ungesuchte malerische Qualitäten. Wie geschickt weiß er doch, besonders auf der Parkansicht von Nymphenburg, den strahlenden Sommer- und Sonnentag zu schildern, der sein fröhliches Licht über den ganzen Prospekt ausgießt. Rein malerische Werte kommen besonders auch bei den winzigen Personengruppen und Genredarstellungen der Mittelgründe zur Geltung. Man sehe sich daraufhin einmal die drei Reiter an auf der saftgrünen Wiese vor dem Schloß oder die Equipage links davon (in Nr. 35). Schier impressionistisch muten diese winzigen Auschnitte an, bei denen ein ausgesprochener Bildeindruck durch einige Tupfen und kleinste Farbfleckchen erzielt wird — unendlich künstlerischer als die öden und steifgestellten Figurenattrappen der Vordergründe.

Den Weg zur ungekünstelten Natur zurück finden dann erst wieder die Maler vom Ende des Jahrhunderts, sicher nicht unbeeinflußt durch die große, von England ausgehende Bewegung in der Gartenkunst, die statt der geometrisch abgesteckten Anlagen, der beschnittenen Hecken- und Laubengänge den freien Park einführte, angeblich als die nur „mit eigenen Mitteln geschmückte Natur“. Diese Umwälzung, die mehr bedeutete als eine bloße Geschmacksveränderung, läßt sich gut an den Bildern erkennen, die von dem Landschaftsmaler Ferdinand Kobell ausgestellt waren (s. a. Abb. 39 S. 135).

Die beiden früheren Bilder sind noch Ruisdael nachempfunden und nach alten bewährten Rezepten theatermäßig zugerichtet, schon in den Sujets ein wenig ihren Stil verratend: „Wasserfall“ und „Gewittersturm“ (Nr. 102 u. 103). In zwei späteren Bildern dagegen, Ansichten aus der Umgebung von Aschaffenburg (Nr. 104 u. 105), überrascht mit einem Male der Versuch, nichts zu geben als einen aufrichtigen Ausschnitt aus der Natur; zwar noch etwas befangen und hölzern, aber doch mit einem ehrlichen Streben nach absoluter Wahrhaftigkeit, wie sie besonders in dem Bild mit der Aussicht auf die flachen Rebenhügel des Maines einen sympathischen Ausdruck findet.

Vollständiger als die Landschaftsmalerei und bis zu einem gewissen Grad systematisch ausgebaut war die Abteilung der im künstlerischen Leben Süddeutschlands während dieser Periode vielfach dominierenden Freskomaler. Voran die berühmte Augsburger Gruppe, deren Hauptmeister fast alle mit charakteristischen Skizzen vertreten waren: Holzer, Baumgartner, Bergmüller, Huber, Götz, Matthäus Günther, Zeiller, Degle und wie sie alle heißen. Soweit Entwürfe und Skizzen einen Begriff von den ausgeführten Gemälden überhaupt zu vermitteln imstande sind, konnte man die Entwicklung der kirchlichen Freskomalerei im Arbeitsbereich dieser Schule gut studieren: Die Anfänge, wo die Figuren, die den Himmel des Kirchengewölbes bevölkern, sich um ein Mittelbild gruppieren, oft — wie z. B. bei Trogers Fresken für den Dom zu Brixen — in ziemlich wüstem Durcheinander, fast wie wahllos auf ein Tableau geklebte Ausschnitte aus kolorierten Bilderbogen; ohne einheitlichen Zug in der Linienführung oder ohne den Willen einer Differenzierung der koloristischen Valeurs — alles gleichwertige Farbflecke vor dem hellen Hintergrund. Dann später das Freiwerden des Mittelfeldes, in das jetzt der helle Himmel allein mit perspektivischer Verkürzung bis ins Unendliche herabstrahlt, eine richtige Rokokostimmung, die vor allem bei dem Entwurf des Matthäus Günther zum Durchbruch kommt (Nr. 61). Gleichzeitig auch die Absicht einer rhythmischen Anordnung aller Bestandteile am Rand des Bildes, mit bewußter und sinnfälliger Verteilung von Hell und Dunkel in großen Maßen, nach Prinzipien, wie sie dann die gleich zu besprechende Skizze Tiepolos für den Kaisersaal der Residenz in Würzburg in einem wahrhaft klassischen Beispiel vorführt.

Von den Münchener Meistern, die auf dem Gebiete der Freskomalerei tätig waren, ist in diesem Zusammenhange nur Cosmas Damian Asam zu nennen, von dem ein bezeichnetes Aquarell von 1721 (Nr. 15) und eine Skizze zum Deckenbild des Domes in Freising (Nr. 14) als gesicherte Arbeiten gezeigt wurden,

während die Zuweisung der farbigen Skizzen größtenteils wohl problematisch war. Unter den Malern, die im Vorausgehenden noch nicht besprochen wurden, ragt in erster Linie Giovanni Battista Tiepolo hervor, von dem Gemälde und Skizzen ausgestellt waren, daneben Arbeiten seines Sohnes Giovanni Domenico, seiner Schüler, Nachahmer und Kopisten. Die Stücke, die uns aus dieser Fülle zunächst interessieren, sind zwei als Supraporten für das Würzburger Schloß gemalte Bilder mit Darstellungen aus dem Roman „Rinaldo und Armida" (Nr. 153 u. 154, Abb. 3), sowie die Skizze zum Deckenfresko des Kaisersaales der Residenz in Würzburg (Nr. 156, Abb. 4). Die beiden Tafelbilder sind wohl trotz der Signaturen, die erst gelegentlich neuerer Untersuchungen festgestellt wurden, keine durchaus eigenhändigen Arbeiten des Meisters, sie besitzen jedoch den großen Vorzug, daß sie völlig intakt und frei von jeder Restaurierung geblieben sind.

Über Tiepolo und seine Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts auch hier zu handeln, hieße oft Gesagtes wiederholen. Wie sehr der Meister vor allem die Künstler zweiten und dritten Ranges damals mit seinen Kompositionsgedanken, seiner Farbenpracht und seiner malerischen Virtuosität beeinflußt hat, war auch auf der Ausstellung an manchen Beispielen zu ersehen. Von der Stellung, die Tiepolos Deckengemälde in Würzburg für die kirchliche und profane Freskenmalerei geradezu als abschließendes Kunstwerk einnimmt, war oben bereits die Rede. Aber auch kaum einer der süddeutschen Modemaler aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vermag ohne eine Anleihe bei Tiepolo auszukommen, selbst die bedeutenderen nicht, wie Johannes Zick und sein Sohn Ianuarius (Nr. 235 ff.) oder der kurbayerische Hofmaler Thomas Christian Wink (Nr. 218 ff.). Von den zahlreichen Bildern dieser Künstler, deren Zuweisung allerdings wohl nicht immer einwandfrei war, verdienen besondere Beachtung die auf einen geheimnisvollen Lichteffekt hin gearbeiteten Bilder des älteren Zick „David und Abisai im Zelte Sauls" (s. Abb. 43 S. 139) und „Saul bei der Hexe von Endor", bei denen neben viel selbständigem Können auch noch allerlei Reminiszenzen an Rembrandt zu verspüren sind.

Die ausgestellten Arbeiten von Tiepolos Sohn Giovanni Domenico, zwei Bilder für das Gartenschloß der Würzburger Fürstbischöfe in Veitshöchheim, dagegen zeigen eine ziemlich leere und konventionelle Nachahmung des ungleich größeren Vaters, vielfach recht äußerlich angelernt in der mitunter kleinlichen Benützung der gleichen Palette.

Von einem anderen Italiener, der, ungefähr zur gleichen Zeit wie in Würzburg Tiepolo, in München für den Hof tätig war, Jacopo Amigoni, war leider bloß eine Skizze für eines der großen Bilder im Festsaal des Schlosses Schleißheim zu sehen, die in ihrer virtuos hingestrichenen Art weit wirkungsvoller ist als die etwas konventionellen Riesenbilder in ihrer endgültigen Redaktion (Nr. 1, Abb. 5).

Der fast verwirrende Internationalismus, der die Kunst dieser Zeit charakterisiert und das Herausheben einer einheitlichen Entwicklungslinie schier zur Unmöglichkeit macht, wird weiterhin illustriert durch ein Bild des pfälzischen Hofmalers Paul Goudreaux, eines Vollblutfranzosen. Das außerordentlich effektvolle Stück,

ABB. 3. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO: RINALDOS ABSCHIED VON ARMIDA (Nr. 154)
KGL. RESIDENZ WÜRZBURG

ABB 4. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO: SKIZZE ZU EINEM DECKENGEMALDE IM SCHLOSSE ZU WURZBURG (Nr. 156)
KGL. GEMÄLDEGALERIE STUTTGART

ABB. 5. JAC. AMICONI: SKIZZE ZU EINEM GEMÄLDE IM SCHLOSSE SCHLEISSHEIM (Nr. 2)
KGL. GEMÄLDEGALERIE SCHLEISSHEIM

„Schäfer und Schäferin“ betitelt, prunkt vor allem mit Farben voll sprühender Sinnlichkeit und einer faszinierenden Leuchtkraft. (Nr. 57)

Daneben verschwinden freilich alle die braven deutschen Maler, die noch vertreten waren, die Urlaub, Fesel, Hermann, Hien, Pfeiler, mit ihrer teilweise doch recht hausbackenen Kunst — gar nicht zu reden von dem ehrlichen Stephan mit seinem Nymphenburger Pferderennen und dem in einem Tafelbild als Kopist von Horemans dilettierenden Porzellanmaler Zächenberger.

## 2. Plastik.

Das Bild, das die zweite Abteilung der Ausstellung, die „Plastik“, bot, war etwas geschlossener und, wenn man will, einheitlicher. Man hatte sich hier im allgemeinen auf die bayerische Plastik — oder besser auf die Münchener Schule schlechthin — beschränkt und nur wie zur Einführung einen Blick auf einzelne Tiroler Arbeiten und gewissermaßen als Abschluß einige Würzburger Skulpturen vom Ende des 18. Jahrhunderts angefügt.

Die wenigen Stücke, die Tirol, das handfertige und vielgewandte Zentrum mittelalterlicher Holzplastik, zur Ausstellung beigesteuert, zeigten noch alle Vorzüge einer guten Tradition, vor allem in technischem Betracht: der hl. Franziskus aus Innsbruck mit tiefunterschnittenen Gewandfalten und fast frei herausgearbeitetem Skapulier (Nr. 473), ebenso wie die lebhaft und zierlich zugleich bewegte Madonna von 1704, deren Silhouette wohl nur deshalb so unruhig erschien, weil der Rosenkranz, in den die Figur hinein komponiert war, leider nicht mit ausgestellt werden konnte (Nr. 388).

Ebensowenig konnte die Würzburger Gruppe, die den Höhepunkt ihrer Entwicklung und ihren Abschluß zugleich in dem Bildhauer Peter Wagner gefunden hat, durch die einzelnen vorhandenen Stücke genügend illustriert werden. Auch hier sollten nur einmal Proben gegeben werden, um zu zeigen, wie neben der dominierenden Münchener Plastik des 18. Jahrhunderts die Entwicklungskurve anderwärts verlief. Wagner, der gleichzeitig mit dem Münchener Bildhauer Boos in Wien war, hat mancherlei von der Straubschule, vor allem in Äußerlichkeiten gelernt, ist dann aber bald — allem Anschein nach früher als Boos und jedenfalls konsequenter — in die klassizistische Richtung eingeschwenkt, wie u. a. die Veitshöchheimer Kinderfiguren beweisen (Nr. 394 ff.).

Die Münchener Schule, deren Hauptmeister wenigstens in einigen charakteristischen Arbeiten — so gut es eben gehen wollte — vertreten waren, zeigt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus keine ausgesprochene Eigenart, sondern trägt, noch mehr fast als die gleichzeitige Malerei, einen durchaus internationalen Zug, der alle speziellen Eigentümlichkeiten von Volkscharakter und Landschaft abschleift und verwischt.

Um diese Feststellung zu erklären und zu verstehen, genügt es vollauf, sich einmal einen Augenblick das künstlerische Leben Münchens auf diesem Gebiet, vor allem unter der Regierungszeit des Kurfürsten Max Emanuel zu vergegenwärtigen: Dubut und Villemonte, die Franzosen, der Italiener Volpini, die beiden de Groff und Verhelst aus den Niederlanden, ein schon nach Nationalitäten bunt gemischtes Korps; sie alle haben fast gleichzeitig in München gearbeitet und ihre

Kunst, die aus so weitverzweigten Wurzeln ihre Kraft nahm, oft an einem Werke gemeinsam erprobt. Dazu kam dann noch häufig direkter Import fremdländischer Kunstwerke, wie er auf der Ausstellung durch die ausgezeichnete Reiterstatue Ludwigs XIV. von dem französischen Bildhauer und Gießer Gobert illustriert wurde. Das exzellente Stück, an einem ungünstigen Platz in der Residenz aufgestellt, wurde bis jetzt meist als Statue des Kurfürsten Max Emanuel und als Münchener Arbeit aus der Werkstatt des älteren de Groff angesprochen, bis jüngst die Entdeckung der Künstlerinschrift dokumentarische Aufklärung gab (Nr. 302). Jedenfalls war die Figur ein Geschenk des französischen Königs an Kurfürst Max Emanuel, das seinerseits wieder in Stil und Technik für die Münchener Hofkünstler vorbildlich wirken mußte.

Und mitten in dieser Wirrnis der heterogensten Einflüsse standen nun die einheimischen Meister, die Faistenberger, Dietrich, Asam, Luidl, Ableitner, denen allen wohl noch die gute alte Handwerkskunst ihrer Heimat im Blute lag, die aber doch auch wieder durch Lehrgang, Beispiel und Auftrag in ihrer künstlerischen Entwicklung nicht unbeeinflußt geblieben waren. Die Verschiedenartigkeit in der Einheit dieser Kunstübung, wenn man so sagen darf, läßt sich vor allem gut studieren an den Figuren des Nymphenburger Parkes, die fast ein Jahrhundert höfischer Kunstpflege repräsentieren und ein Marmorfigurenkabinett abgeben, an dem sich unschwer alle künstlerischen Vorzüge und Schwächen dieser Zeit demonstrieren lassen.

Alle diese Gründe zusammengenommen, kann es nun weiter nicht verwunderlich sein, daß es so außerordentlich schwierig ist, gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die zahlreich erhaltenen Arbeiten der Münchener Schule in der Hauptstadt selbst und in den Kloster- und Landkirchen Altbayerns auf ihre Meister zu bestimmen; zumal wenn es sich um Einzelfiguren handelt, die nicht schon in den Details der dekorativen Umgebung ihre Provenienz verraten. Viele Bestimmungen derart bleiben also vorerst ein lockendes Problem, bei dessen Lösung unsere Ausstellung leider auch noch hinter unseren Erwartungen etwas zurückgeblieben ist.

Während in der Geschichte der Münchener Baukunst auch um diese Zeit die einzelnen dominierenden Künstlerpersönlichkeiten mehr sich ablösen, als zeitlich nebeneinander hergehen, steht in der reinen Plastik, die von der Dekorationskunst der Asam und ihrer Gefolgschaft abgesondert bleiben muß, fast bis zur Mitte des Jahrhunderts alles ohne einheitlichen Zusammenhang, ohne prägnanten künstlerischen Mittelpunkt und schwankend in stilistischen und ästhetischen Grundlagen. Höchstens daß die Einflüsse der italienischen Plastik des Seicento in mannigfacher Verarbeitung immer wieder zutage treten.

Mit einem Schlage aber ändert sich die Situation von dem Augenblick an, als es dem Bildhauer Straub gelang, sich in München durchzusetzen und eine gewisse präponderierende Stellung zu erlangen. Auffallenderweise sind jetzt auch die meisten ausländischen Bildhauer aus München verschwunden, deutsche Art ist wieder gerade auf diesem Gebiete zu Ehren gekommen. Und es ist lehrreich, zu konstatieren, wie hier ein einzelner Mann, der den Zeitstil geschickt erfaßt und in

sich aufgenommen hat, den Stempel seiner Art einer ganzen, geographisch und zeitlich immerhin ziemlich ausgedehnten Umgebung aufzudrücken weiß. Von 1734 bis 1784 lebte und arbeitete Straub in München, genau ein halbes Jahrhundert, in das eben Anfang und Ende der Rokokoperiode fällt. Straub bringt den repräsentativen und doch feinfühligen und warmherzigen Wiener Stil mit, der letzten Endes auch wieder, wenigstens in seinen Ausdrucksformen, auf die Virtuosen des italienischen Barock zurückgeht Aber Straub steht noch mit beiden Füßen auf dem Boden eben

Ignaz Günther, Tabernakel aus der Pfarrkirche zu Griesstätt (Nr. 314).

dieser Tradition und macht der Geschmacksrichtung des neuen Stiles, den wir „Rokoko“ nennen, oft nur mehr gelegentlich und fast widerwillig Konzessionen. Nur in der lustigen Welt der Putten und Engelchen ist auch bei Straub ein leichterer und freierer Zug zum Durchbruch gekommen, während sonst meist noch ein etwas architektonischer Zwang in Aufbau und Anordnung der Details vorherrscht: Im Gegensatz zu der ausgesprochen malerischen Konzeption des Rokoko, das mit erfrischender Unbekümmertheit auch seine kirchlichen Sujets aus dem verklärten Himmel in die Menschlichkeit herabzieht, ein künstlerischer Anthropomorphismus, der in gewissem Sinne klassisch anmutet. Wohlgemerkt nur bei

der Ausbildung der Einzelfigur, während das Gesamtarrangement im Aufbau der Altäre und der Dekoration unverändert eine rauschende Apotheose der Kirche und ihrer Heiligen bleibt.

Noch ist, bei Straub, der Heilige der martialische Held oder der ehrfurchtgebietende Patriarch oder ein Märtyrer, von Qualen durchzittert, — bei Günther dagegen, dem Rokokoplastiker schlechthin, ist der heilige Priester längst Weltmann geworden mit den Allüren des distinguierten Abbé, die Heilige geriert sich als Dame, mit allen Reizen des Zeitkostüms und den graziösen Posen des Salons ausgestattet. Aber trotzdem liegt ein ekstatisch-religiöser Zug auch auf diesen in den irdischen Alltag übersetzten Gestalten einer anderen Welt.

Hand in Hand mit dieser mehr seelischen Umwandlung der Typen geht eine äußere Veränderung in den Proportionen, die wohl auch in der gleichzeitigen Mode ihre Ursachen und Parallelen hat. Die Kraft wird Anmut oder besser Eleganz, die imponierende Pose mit dem theatralischen Anstrich weicht einer überzierlichen Attitude in Haltung und Gebärden, alles Feste wird momentan und lebendig in vibrierender Nervosität, alles Kompakte in Wellen und Rhythmus aufgelöst. Dabei darf wohl auch in diesem Zusammenhang wieder einmal darauf hingewiesen werden, wie wichtig für die Kenntnis der allgemeinen Entwicklungslinie die Tatsache ist, daß die spätgotische Plastik von der Wende des 15. Jahrhunderts außerordentlich viele innere und äußerliche Berührungspunkte hat mit dieser ausgesprochenen Rokokoplastik 250 Jahre später.

Wenn wir nun schon einmal Ignaz Günther als den deutschen Rokokoplastiker schlechthin gelten lassen wollen und seine Skulpturen als Typen für den künstlerischen Kanon dieser Zeit ansehen, dürfen wir als Beweismaterial auch nicht die gleichzeitige Porzellanplastik vergessen, in der sich die Ideenwelt des Rokoko am lebendigsten und unmittelbarsten verkörpert. Und da ergibt sich nun die erfreuliche Tatsache, daß Günthers Figurenplastik sich aufs allerintimste berührt mit der Kunst eines dieser Kleinmeister, des Nymphenburger Modelleurs Bustelli nämlich, in dessen Porzellanfiguren, wie nirgends anderswo, der Zeitstil gleichsam persönlicher Stil geworden ist. Und anderseits besitzen wir in den jüngst wieder aufgefundenen Rechnungen der Porzellanfabrik Nymphenburg ein urkundliches Zeugnis, daß wiederum auch Günther selbst für die Manufaktur tätig war. Charakterisieren sich die Unterschiede zwischen dem Lehrer Straub und dem Schüler Günther ungefähr in der hier geschilderten Weise, so verlaufen die Anregungen, die zwei andere Meister — Boos und Messerschmidt — gleichzeitig in der gleichen Schule erfahren haben, in wesentlich anderen Bahnen. Roman Anton Boos, 1730 zu Roßhaupten bei Füssen geboren, war nach kurzer Lehrzeit bei dem Bildhauer Anton Sturm in Füssen nach München zu Straub in die Werkstatt gekommen. Hier arbeitete er längere Zeit mit Günther zusammen, hat es jedoch niemals zu einem so ausgesprochenen persönlichen Stil gebracht, wie dieser. Möglich, daß er in ein gewisses künstlerisches Spießertum geriet schon durch das behäbige Familienleben, das ihm die Heirat mit Straubs Tochter brachte; er war schließlich wohl nicht mehr und nicht weniger als der willkommene Schwieger-

ABB. 6. ROMAN ANTON BOOS: PORTRATRELIEF DES GRAFEN K. W. STANISLAUS VON DAUN, 1795 (Nr. 267)
PFARRKIRCHE ST. PETER, MÜNCHEN

sohn und Geschäftsnachfolger, der das „Atelier für kirchliche Kunst nach dem Ableben des bisherigen Inhabers in unveränderter Weise fortführte.“ In seinen frühen Arbeiten noch ganz befangen im Charakter des Straubstiles — man sehe die Figuren der Theatinerkirche in München! —, so daß es oft schwer hält, ihn von den übrigen Mitgliedern der Straubschule abzusondern, geht Boos allmählich in ein langweiliges und leeres Pathos über, das sich manchmal fast spaßhaft gigantisch gebärdet. Man hat ihn nicht ohne Humor einen „akademischen Krafthuber“ genannt. Nur in seinen Porträtreliefs findet Boos einen geschickt verwerteten Medaillenstil, arbeitet aber dabei immer mit dem gleichen Klischée. Das Grabmonument des Grafen Karl Wilhelm Stanislaus von Daun aus dem Jahre 1795 (Nr. 267), das auf der Ausstellung war (Abb. 6), ist fast Zug um Zug abgeschrieben von dem 1791 gefertigten Porträtrelief des Kurfürsten Karl Theodor in der unteren Saline in Reichenhall. Beide übrigens merkwürdig durch den Archaismus, der mit ausgesprochen barocken Ausdrucksmitteln arbeitet zu einer Zeit, wo das klassizistische Bildnis in antikisierendem Formengeschmack die hohe Mode war.

Ganz für sich steht der dritte aus dieser Schülerfamilie, Franz Xaver Messerschmidt. Er war der Neffe Straubs, wie dieser aus Wiesensteig in Württemberg stammend, der spätgeborene Sohn eines Mannes, der 33 Kinder in die Welt gesetzt hat, ein Umstand, der auf die psychische Verfassung des Jungen sicherlich nicht ohne Einfluß blieb. Nach siebenjähriger Lehrzeit bei Straub in München mochte Messerschmidt fühlen, daß es für ihn hier schon lange nichts mehr zu lernen gab. Er ging dann nach Wien, wo er jedoch bald in ausgesprochenen Gegensatz zu den Lehrern der Kunstakademie geriet, für sein Talent wohl eine gute Kraftprobe. Nach manchem unruhevollen Hin und Her lebte und arbeitete Messerschmidt zuletzt ganz zurückgezogen in Preßburg, ein mit sich und der Welt zerfallener Mensch, der sich mit den Geheimnissen des tierischen Magnetismus abquälte und sein höchstes künstlerisches Ziel darin sah, in etwa 70 lebensgroßen Büsten die seelischen Bewegungen und die dadurch ausgelösten Funktionen der Gesichtsmuskeln darzustellen. Dabei war er ein Künstler durch und durch, ein Genie, an das keiner seiner Zeitgenossen herankonnte.

Es ist erstaunlich, wie diese drei Meister, die von einem Ausgangspunkt ausgehen, in kurzer Zeit so außerordentlich verschieden in den Äußerungen ihrer Kunst werden. Die äußeren Grundbedingungen waren für alle drei die gleichen: Fast gleichzeitig geboren (Günther 1725, Boos 1730, Messerschmidt 1732), in abgelegenen kleinen Nestern, die weder dem Volkscharakter noch der Landschaft nach irgendwelche Unterschiede zeigen, alle drei in kümmerlichen, armseligen Verhältnissen aufgewachsen. Dann fast zu gleicher Zeit in München in der Werkstatt Straubs, wo sicherlich jeder gleichmäßig zu den gemeinsamen Aufgaben des vielbeschäftigten Ateliers beigezogen wurde; endlich der ebenfalls auf ein Schema festgelegte Lehrgang in der Wiener Akademie.

Solange nun der Einfluß Straubs nachhält, sind die drei fast gleichartig in ihrem Stil, was bei unpersönlichen Aufgaben sogar noch in späterer Zeit zu konstatieren ist. Man vergleiche daraufhin einmal die Reliefs, die Günther 1774 für das Chorgestühl der Frauenkirche in München ausführte, mit den

1778 von Boos verfertigten Reliefs für die Kanzel der gleichen Kirche! (Nr. 311, 312 und Nr. 276.)

Wie verschieden aber entwickelt sich dann der Einzelne, da, wo er ungehindert und unbeeinflußt aus Eigenem schaffen kann. Günther wird der gewandte Virtuos, der seine Zeit und ihre Wünsche sicherlich am besten versteht. Boos, der tüchtige Werkmann, ohne jeden seelischen Schwung, der gute Durchschnittsmensch im Leben und in der Kunst. Messerschmidt aber ist das Genie, das rücksichtslos und ohne rechts oder links zu sehen seine eigenen Wege geht, weit über seine Zeit hinaus; das aber dann — ein Musterbeispiel für Lombrosos Theorie — der künstlerischen Absurdität und dem psychischen Untergang verfällt.

Es erübrigt sich wohl, nach diesen allgemeinen Feststellungen noch auf Details einzugehen. Nur einige der ausgestellten Stücke seien ausdrücklich hervorgehoben. Von Straubs gesicherten Arbeiten konnten eigentlich nur die beiden Modelle für die Putten am Altar der St. Michaelshofkirche in Berg am Laim (Nr. 370, 371) gezeigt werden, sowie die mehr für die Geschichte des Kunsthandwerks wichtigen prachtvollen Vasen aus Kloster Schäftlarn (Nr. 377, 378), die wohl auf Cuvilliès-Entwürfe zurückgehen. Die vier Apostelfiguren aus der Theatinerkirche in München (Nr. 373ff.) sind wohl nur gute Schularbeiten.

Günther dagegen war durch eine Reihe gesicherter Figuren vertreten, die alle Vorzüge und Nachteile seines Stils zur Schau trugen. Vor allem die Figur einer Heiligen aus Starnberg, die, wenn auch stark fragmentiert, doch besonders wertvoll war durch die Reste der alten außerordentlich delikaten Bemalung und durch die Künstlerinschrift: F. J. Gindter fecit 1755. (Nr. 319.)

Ebenso charakteristisch waren die anderen guten Stücke, wie der Tabernakel aus der Pfarrkirche in Griesstätt (Nr. 314, Abb. S. 153), die Madonna von Attel (Nr. 310), der hl. Petrus Damiani von Rott a. J. (Nr. 313.) Dagegen schon bis zum äußersten manieriert die Verkündigungsgruppe von Weyarn (Nr. 318, Abb. 7), vor allem der Engel fast unangenehm süßlich in einem ins Überlebensgroße übersetzten Porzellanstil. Weniger sympathisch berührten auch die drei Altarfiguren von Altenhohenau (Nr. 315ff.), die etwas gespreizt und konventionell erschienen, woran vielleicht mehr die Ausführung durch Hilfskräfte die Schuld trägt, als der Entwurf; auch die spätere rohe Bemalung, die alle feinen Details des Schnitzwerkes mit grellen Farben überkleckst hatte, beeinträchtigte hier die Wirkung wesentlich.

Von Boos waren ausgestellt zunächst die beiden überlebensgroßen Figuren „Recht“ und „Wahrheit“ aus dem ehemaligen Törring-Palais (jetzt Hauptpost) in München und zwei Modelle von Mars und Minerva für den gleichen Bau. (Nr. 262ff.) Ferner eine etwas trockene Büste des Kurfürsten Max III. Joseph von Bayern, 1775 datiert (Nr. 266), aus dem Bayer. Nationalmuseum. Hier ist vor allem die vorher für Großplastik nicht geübte Technik beachtenswert, ein Guß aus stark bleihaltiger Kompositionsmasse.

Dieses Verfahren wurde als billiger Ersatz für Bronzeguß zuerst besonders in Wien geübt von Donner und seinem Kreis und hier zu hoher Vollendung gebracht. Über die Zusammensetzung dieser Masse und die Preisverhältnisse gibt ein Brief Messerschmidts wertvolle Aufschlüsse: er spricht da von zwei Reliefporträts

ABB. 7. FRANZ IGNAZ GÜNTHER: VERKÜNDIGUNG (Nr. 318)
KATH. PFARRKIRCHE, WEYARN

des Kaisers und der Kaiserin Maria Theresia, die er angefertigt, und bemerkt dabei: „von gelben Medal und in Feyer vergolt kombt solches auf 200 Dugaten und von Compositzion, wo 3 Theil Zihn und ein Theil Bley vermischt wird und mit Blatlgolt vergolt wird, kombt auf 100 Dugaten; im Dauer ist es den andern fast gleich.“ Dies Verfahren hat Boos zweifellos in Wien gelernt und mit nach München gebracht. In der gleichen Technik ist auch das Porträtrelief des Grafen Karl Wilhelm Stanislaus von und zu Daun gefertigt, von dem oben schon die Rede war.

Von Messerschmidt fiel vor allem eine plastische Arbeit außerordentlich auf, eine Darstellung der „Religion“, zugleich gedacht als Porträtbüste seiner Tante Maria Elisabeth Theresia, der Frau des Bildhauers Straub, die am 28. Dezember 1774 starb (Nr. 360). Ein Kunstwerk voll herber Schönheit, über Zeit und Stilperioden erhaben, trotz der allegorischen Auffassung aus innerem Leben heraus gestaltet, das Bild einer besorgten Frau, einer liebenden Mutter. Als Beweis, wie sehr dieses Werk aus allem herausfällt, was deutsche Bildhauer um diese Zeit geleistet haben, mag die Mitteilung dienen, daß man das Modell, das sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet, für eine Arbeit des 14. oder auch des 15. Jahrhunderts halten konnte!

Mancherlei Verwandtschaft mit diesem Werk zeigt in Auffassung und Technik eine Büste des Bildhauers Boos, die bisher allgemein als Selbstporträt galt. (Nr. 268.) Nun ist es eine ansprechende Vermutung, die gelegentlich der Ausstellung auftauchte, daß es sich hier ebenfalls um eine treffliche Arbeit Messerschmidts handelt. Jedenfalls wäre diese Büste, wenn wirklich von Boos, besser als alle übrigen Arbeiten dieses Mannes. Vielleicht spricht auch die Inschrift des Sockels gegen die Urheberschaft des Boos; denn in den selbstbewußten Worten: „Vivitur ingenio“ liegt am Ende gar eine gewisse ironische Spitze, die vielleicht der Geehrte überhaupt nicht gemerkt hat. Die beiden Studienköpfe Messerschmidts endlich, der „Gähner“ und „das hohe Alter“, die in ihrer Umgebung auf der Ausstellung wie ein Schlag ins Gesicht wirken mußten, konnten hier, aus dem Zusammenhang herausgerissen, natürlich nicht verstanden werden. Was dem Bildner Herzblut und Verstand gekostet hatte, wurde als ein gelungener Witz bestaunt und belacht.

Von den übrigen Münchener Bildhauern des 18. Jahrhunderts, die sich um dieses Kunstzentrum der Straubschule gruppierten, kann ich hier nur den Güntherschüler Joseph Götsch aus Aibling streifen, der mit seinen Arbeiten noch wenig bekannt ist, ebenso wie sein Genosse Franz Nißl d. Ä. aus Fügen im Zillerthal (geb. 1731, † 1804).

Ebenso muß die „Kleinplastik“ mit wenigen Worten abgemacht werden. Es ist schade, daß hier die Einzelstücke, wie z. B. das ungemein reizvolle Marmorfigürchen einer Immaculata (Nr. 379), kaum zur Geltung kamen. Außer den Arbeiten einzelner Hofkünstler, wie Volpini, Dubut u. a., die als gesicherte historische Dokumente wertvoller waren wie als Kunstwerke, standen hier in erster Reihe die zahlreichen Modelle. An diesen Stücken konnte künstlerische Konzeption, Arbeitsmethode und Technik oft bis in kleine Details studiert werden. Besonders instruktiv waren in diesem Betracht die drei Figurenmodelle Günthers

für den Hochaltar in der Kirche des Prämonstratenserklosters Neustift bei Freising (Nr. 307ff.).

Das gleiche gilt von den zahlreichen ausgestellten Entwürfen und Handzeichnungen der Bildhauer Asam, Günther, Straub, Boos u. a. Auf ein reiches kunstgeschichtliches Material, das bisher fast brachgelegen hatte, ist hier zum erstenmal eigentlich im Zusammenhange aufmerksam gemacht worden; und es war erfreulich, daß zahlreiche der unbezeichneten Skizzen ohne Schwierigkeit mit ausgeführten Kunstwerken identifiziert werden konnten (vgl. bes. Nr. 330ff.), ebenso wie es z. B. möglich war, für das merkwürdige Büstenreliquiar der hl. Anastasia aus Benediktbeuren eine Skizze des Egid Quirin Asam festzustellen.

## K. GLYPTOTHEK UND SKULPTURENSAMMLUNG DES STAATES. 1912.

VON PAUL WOLTERS.

Der reichste Zuwachs dieses Jahres kam der ägyptischen Abteilung der Sammlung zu Gute; sie ist durch mehr als 40 Nummern bereichert worden, die wir ausnahmslos der Güte F. W. von Bissings verdanken, der nicht nur Geeignetes im Kunsthandel erwarb und schenkte, sondern auch die ihm aus den ägyptischen Ausgrabungen zufallenden Stücke unserer Sammlung zur Verfügung stellte. Auf meine Bitte berichtet er hier über das Wichtigste.

I.

Die hauptsächlichste Bereicherung, die die ägyptischen Sammlungen des Staates erfahren haben, betrifft die Zeit des alten und beginnenden mittleren Reichs. Zu der seit langem aus Sammlung Amélineau in der Glyptothek befindlichen Grabstele der I. Dynastie (Furtwängler 45 c) ist eine charakteristische Stele (Fensterbild) der II. Dynastie aus Saqqara (?) gekommen: Eine sitzende Frau, Sat-kai, die essend die Hand an den Mund führt, vor einem Opfertisch. H. 0,145 m, L. 0,35 m (Inv. 515).

Der III. Dynastie entstammen die aus Flinders Petrie's Ausgrabungen herrührenden Reliefs einer Scheintür aus Medum (4 Fragmente, jetzt zusammengesetzt nach Petrie, Medum Taf. XV) und die Bruchstücke der Darstellung des Bootbaus und der Herbeiführung von Kühen, die a. a. O. Taf. XXIII abgebildet sind. Dürfen jene als gute Proben des erstaunlichen Aufschwungs gelten, den das ägyptische Hochrelief Ende der III. Dynastie genommen hat, so führen diese (Abb. 1) eine Technik vor Augen, die in gleicher Weise außerhalb dieses Grabes der Itet nie wiederholt worden ist; die Figuren sind als Silhouetten in den weichen Kalkstein geschnitten und dann mit farbigem Stuck gefüllt, auf den Einzelheiten aufgemalt worden sind (Inv. 512). Der IV. Dynastie (um 3500 vor Chr.) darf man das aus der Nekropole von Gise stammende Relief zuschreiben, das Abb. 2 vorführt (H. 1,35 m, Br. 0,50 m). Es stellt in drei Streifen das Ausweiden der gefangenen Fische, den Transport gefangener Vögel und der Netze, das aufgestellte Netz für den Vogelfang dar und füllt einigermaßen eine schmerzlich empfundene Lücke, den Mangel an Tierdarstellungen, aus (Inv. 524).

Etwa der gleichen Zeit wird man die plumpe, aber gegenständlich interessante Statuette eines Mannes mit der Laute (Abb. 3) zuweisen, die

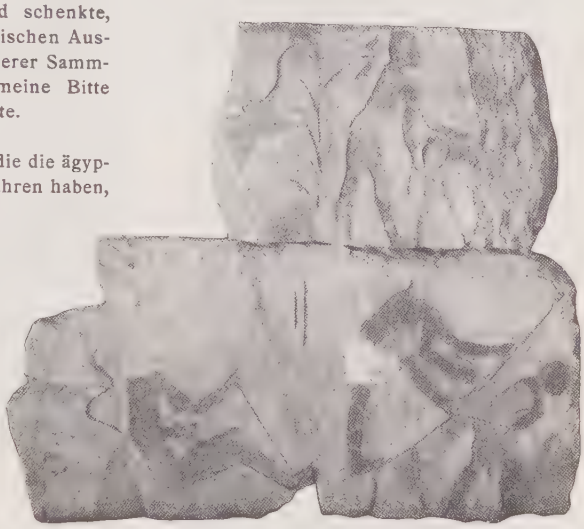


Abb. 1 (Grab der Itet).

einstweilen der einzige Vertreter der ‚Dienerfiguren' in unseren Sammlungen ist. An der Seite scheint ein Schopf natürlichen (?) Haares eingesetzt gewesen zu sein. H. 0,40 m (Inv. 516).

Der Blütezeit des alten Reichs, der V. Dynastie, gehört wohl das aus mehreren Bruchstücken zusammengesetzte flache Relief eines Tisches mit reich bemalten Opfergaben an. Höhe 0,42 m, L 0,78 m, aus Saqqara (Inv. 513).

Ganz aus dem Anfang der V. Dynastie stammt das Abb. 4 wiedergegebene Relief, da einer der Dargestellten den Namen Schepseskafonch führt, also noch unter dem letzten König der IV. Dynastie lebte. Es stellt im unteren Streifen die Bereitung des ‚Bieres' dar: Frauen zerreiben die Gerste, sieben sie durch Körbe in den Bottich, steigen in den Bottich, um die Gärung zu er-

Abb. 2 (Fisch- und Vogelfang).

zeugen. Das Relief muß von einer Scheintür stammen und ergänzt die Reliefs auf Nr. 31a der Glpytothek, die etwa der gleichen Zeit angehören. H. 0,50 m, Br. 0,32 m (Inv. 529).

Eine vorzügliche Probe des besten Stiles aus dem Anfang der VI. Dynastie bietet das aus Saqqara erworbene Relieffragment Abb. 5, das den leider namenlosen Toten mit dem Bumerang auf der Vogeljagd zeigt. Die Inschrift nennt die Titel des Verstorbenen, der Priester an der Pyramide des Othoes war, woraus sich die Datierung ergibt. H. 0,50 m, Br. 0,35 m (Inv. 514).

Abb. 3a (Dienerfigur).

Gleichfalls aus der VI. Dynastie datieren einige der Bruchstücke von Scheintüren und Grabwänden, die uns der Service des antiquités überlassen hat. Es sind die bei Quibell, Excavations at Saqqara I Taf. 17, 1,5. II Taf. 7, 1,3. 8, 1,2,5 und 10,1 abgebildeten Stücke, von denen einige auch hohen künstlerischen Wert haben, andere durch ihre sichere Beziehung auf die dunklen Zeiten der VII.—X. Dynastie (Excavations I Taf. 17,3), aus der nur sehr wenige Sammlungen Proben besitzen, besonders willkommen sind. Im Inventar sind die Stücke. die sich zum Teil zu größeren Monumenten haben zusammenfügen lassen, unter Nr. 517, 518, 520 bis 23, 526—28, eingetragen.

Auch die Nummer 525 des Inventars, ein Bruchstück vom Fenster einer Scheintür des alten Reichs, das den Verstorbenen vor dem Opfertisch zeigt (H. 0,25 m, L. 0,40 m), stammt wohl aus Quibell's Grabungen (Excavations II Taf. 9,2). Den schönen Hieroglyphenstil der XII. Dynastie,

Abb. 3 b (Dienerfigur, Seitenansicht).

den bisher nur die prächtige Stele Nr. 20 der Glyptothek vorführte, lernen wir jetzt auch aus einem unterägyptischen Stück, Inv. 530, kennen, das gleichfalls Quibell in Saqqara verbaut gefunden hat (Saqqara excavations II Taf. 8,7). Es enthält den Namen Sesostris I. (H. 0,46 m, L. 0,50 m).

Vielleicht das best ausgeführte Stück unter den diesjährigen Erwerbungen ist die Opfertafel aus Alabaster, die zugleich als Basis einer Statue aus dunkelgrünem, rotgesprenkeltem Stein diente. Leider sind nur die Füße erhalten; es fehlt jede Inschrift. Aber der fast kameenartige Schnitt der auf der Opfertafel in nicht sehr starkem Relief wiedergegebenen Brote, Trauben, Gurke, Gefäße, eines Ochsenkopfes, einer Gans usw. läßt kaum eine andere Bestimmung als auf die beste Zeit des mittleren Reichs zu, und dazu paßt die Wahl des seltenen Materials (Abb. 6). L. 0,465 m, Br. 0,26 m. Inv. 555.

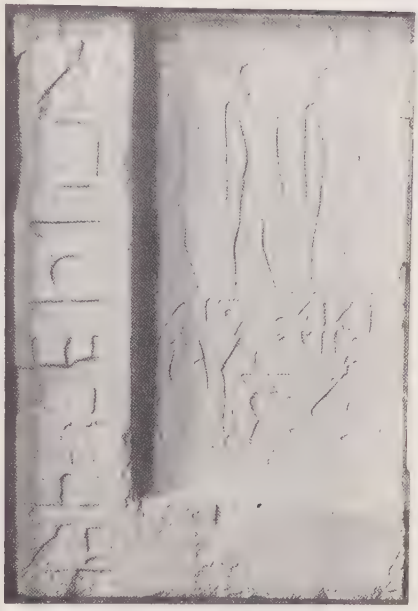


Abb. 4 (Bierbereitung).

Abb. 5 (Vogeljagd).

Noch immer fehlen uns bedeutendere Proben aus der interessantesten Zeit des neuen Reichs, der Regierung Amenophis IV. Aber die Lücke

Abb. 6 (Opfertafel).

beginnt sich zu füllen: zu den vorhandenen Inschriften (Glyptothek 45d) und den im vorigen Bericht erwähnten Dienern kommt jetzt die Darstellung eines alten Mannes mit einer Papyrusstaude in den Händen (Kalkstein, H. 0,25 m, L. 0,285 m), die von dem eigenartigen Realismus der Zeit eine gute Vorstellung vermittelt. Die Ausführung in ‚Tiefrelief' ist sorgfältig (Inv. 532). Sehr bedeutend wäre das mit dem Sockel, an dem in flachem Relief Gefangene abgebildet sind, 0,76 m hohe Sitzbild König Amenophis IV., dessen Name auf dem Mittelband des Schurzes steht, wäre der Kopf erhalten und hätte bei der Weichheit des verwendeten Kalksteins nicht die Oberfläche stark gelitten. Der König war wohl mit seiner Gemahlin in einer Haltung dargestellt, die ziemlich genau der Statuette des Louvre (Bissing-Bruckmann Taf. 45) entsprach. Durch die Erhaltung des mit der Statuette aus einem Stück gearbeiteten Sockels ist dies aus dem Anfang der Regierung stammende Bild besonders merkwürdig. Es ist aus Tell Amarna erworben und entstammt höchst wahrscheinlich jenen Bildhauerateliers, die Jahrzehnte lang geplündert worden sind, ehe die Deutsche Orientgesellschaft den Rest der Schätze hob (Inv. 531).

Die Kunst unmittelbar nach Amenophis IV. vertritt das Kalksteinköpfchen eines Königs im Kriegshelm, leider an der Nase beschädigt, aber von guter Arbeit (H. 0,18 m). Inv. 537.

Eine bisher in unsern Sammlungen nicht vorhandene Gattung von Monumenten, die im neuen Reich sehr häufig in Gräbern gefunden werden, wird durch zwei einander ergänzende Exemplare vorgeführt: zwei kleine Pyramiden aus Kalkstein, mit Darstellungen anbetender Affen, Gebete sprechender Priester (H. 0,23 und 0,28 m. Inv. 538 und 539). Die ganz gut ausgeführten Reliefs und Inschriften illustrieren zugleich die thebanische religiöse Kunst der XIX.—XX. Dynastie.

Ein Rätsel gibt einstweilen der prächtig gearbeitete Porphyrtorso eines Priesters auf, der ein Pardelfell um hat, dessen Flecken als Rosetten behandelt sind. Ein auf dem Fell angebrachtes Schriftband nannte einen von Month, dem Herrn von Theben, und Amon-Re von Theben geliebten König, dessen sämtliche Namensschilder aber ausradiert sind. Ein ähnliches Pardelfell tragen z. B. die Priester bei Guimet, L'Isis Romaine, Taf. 13. 14, aber es scheint mir ausgeschlossen, auch nach dem Charakter der Inschrift, mit unserem Torso so tief herunter zu gehen. Ich würde ihn am liebsten dem neuen Reich zuweisen (vergl. die Priesterstatue bei v. Bissing, Kultur des alten Ägyptens, Fig. 2). Das Stück ist in Theben erworben. H. 0,50 m. Inv. 536.

Ramesses II. im Kriegshelm und reich verzierten Schurz stellt ein vortreffliches ‚Tiefrelief' aus kristallinischem Kalkstein dar, das Petrie in Memphis gefunden und hieher überwiesen hat. Der König hebt betend die Hände. Leider hat das Relief, das von einem der Türpfosten des Ptahtempels stammen dürfte, dadurch gelitten, daß es, glücklicherweise mit der Bildseite nach unten, in späterer Zeit als Schwelle gedient hat. H. 0,85 m, Br 0,55 m. Inv. 533.

Durch die Inschrift als Stiftung des äthiopischen Königs Tearkos wird ein aus Theben erworbenes Sitzbild des Osiris bezeichnet. Es ist eine derbe, ungeschickte Arbeit, die aber unsern Bestand an Bildwerken aus der Äthiopenzeit vermehrt. Es hat sich durch eine genauere Untersuchung herausgestellt, daß Glyptothek Nr. 39a

einen äthiopischen König als Amon und nicht den Gott selbst darstellt. Das Material ist dunkler Granit. Höhe 0,62 m (Inv. 540).

Aus der Spätzeit stammt eine reich bemalte, oben abgerundete Stele aus Kalkstein, die Osiris mit grüner Hautfarbe nach rechts hin sitzend zeigt; ein Priester steht vor ihm. Die Höhe beträgt 0,47 m (Inv. 541). Der Ptolemäerzeit darf man wahrscheinlich das Bild eines Falken aus schwarzem Granit zuweisen, das trotz mancher Verstümmelungen dies in der Sammlung bisher nicht vertretene heilige Tier des Gottes Horus genügend vorstellt. H. 0,48 m. (Inv. 542). Den bekannten Typus der sogenannten Totenmahlreliefs in der in Ägypten üblichen Umbildung erkennen wir auf einer vom Service des antiquités (wohl aus Saqqara) erworbenen kleinen Stele von Kalkstein. Der unbärtige Tote lagert auf einer Kline, unter der allerhand Gefäße stehen. Vor ihm hockt ein kleiner Hund. Unter dem Bild liest man: ΕΥΑΓΓΕΛΟCωCLNΓ (Εὐάγγελος ὡς ἐτῶν νγ'). H. 0,24 m. Br. 0,26 m. (Inv. 549).

Abb. 7 (Koptischer Fries).

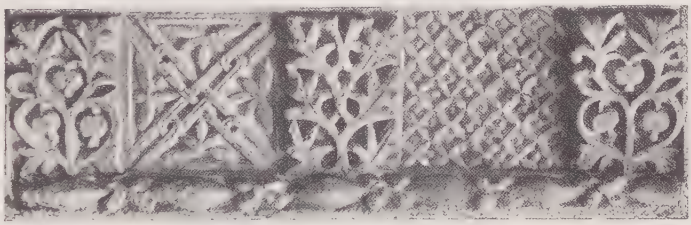


Abb. 8 (Koptisches Gesims).

Eine größere Anzahl von meist dekorativen Fragmenten führt uns die koptische Kunst vor mit ihren starken Wirkungen, ihren Motiven, die einesteils unmittelbar an hellenistisch-augusteische Kunst anschließen, andrerseits auf die Anfänge der arabischen Kunst hinweisen und uns wiederum an romanische Bildwerke erinnern. Die Ausführung in dem unscheinbaren weichen Kalkstein nötigte von selbst zu einer Art Schnitztechnik, die wir sehr deutlich bei dem lustigen Rankenfries mit den Vögeln wahrnehmen (Abb. 7, Länge 0,44 m, H. 0,24 m, aus Edfu. Inv. 544); aber auch bei einem Gesims der gleichen Herkunft, auf dem ein Krokodil zwischen Ranken einen Fisch frißt (L. 0,55, H. 0,17 m. Inv. 547) oder andern Architekturstükken, wie dem hier abgebildeten (Abb. 8) Gesims, dessen Ornamente noch durch schwarze Innenkonturen gehoben werden, macht sich der Einfluß der Technik geltend. Die linke Ecke ist ergänzt, aber das sonderbare System in Ranken aufgelöster Triglyphen und ornamental gefüllter Metopen ist gesichert. Das Netzmuster weist auf altägyptische Motive zurück, während das andere Muster an bekannte romanische Ornamente erinnert. Aus Edfu. (H. 0,25. L. ohne die Ergänzung 0,78 m. Inv. 548).

Aus Edfu stammen vermutlich Inv. 545, ein oben und vorn mit Akanthusranken, Blättern und Trauben in vertieftem Relief verziertes Architekturstück (L. 0,64, Br. 0,18 m), sicher das effektvolle unter Nr. 9 abgebildete Friesstück, das eine zwischen zwei Perlstäben fortlaufende Ranke zeigt, in die ein springender Hund (wie er in der koptischen Kunst häufig ist) und eine Rosette eingeschrieben sind (H. 0,32, L. 0,41. Inv. 554), eine Grabstele mit einer Adorantin, die diesen häufigen Typus leider in sehr schlechter Ausführung vertritt (H. 0,68, Br. 0,50 m. Inv. 556) und endlich die höchst merkwürdige große Grabstele (Abb. 10), die den Übergang der koptischen Kunst in die arabische besonders durch das Motiv der Vase veranschaulicht, neben der zwei Kreuze ins Feld gepreßt sind. Im oberen Teil

der rechteckigen, dem ganzen Charakter nach durchaus unantik anmutenden Stele sehen wir in einer von Säulen getragenen Muschel-Nische ein zum reinen Ornament gewordenes Kreuz. Die Inschrift soll wohl anfangen εἷς θεός usw. Die Stele dürfte zu den spätesten bekannten gehören, ich möchte sie an das Ende des ersten Jahrtausends setzen. (H. 0,07 m, Br. 0,47 m, Inv. 553).

Abb. 9 (Koptischer Fries).

Demselben Nischenmotiv mit einem bekrönenden Giebel begegnen wir auf einer weiteren Grabstele aus Edfu, die aus 3 Bruchstücken zusammengefügt ist und als ein gutes Beispiel der gewöhnlichen Art gelten mag. (H. 0,70 m, Br. 0,40 m, Inv. 543). Sie wird dem VI.—VII. Jahrh. angehören. Im Gegensatz zu diesen oberägyptischen Monumenten, zu denen noch die „Sima" Inv. 546 gezählt werden muß (ein von Rankenmotiven umgebener Löwenkopf als Wasserspeier, vielleicht von einem Gefäßuntersatz, H. 0,11 m, Br. 0,215 m), stammen die drei folgenden aus dem gleichen Kloster des Abtes Jeremias in Saqqara, aus dem uns schon im vergangenen Jahr die ägyptische Regierung einige Kapitelle überlassen hatte. Es sind zwei an das korinthische Kapitell anlehnende Pilasterstücke (Inv. 551, H. 0,32 m, Br. 0,27 m und Inv. 552, H. 0,15 m. L. 0,44 m) von leidlicher, wenn auch nüchterner Arbeit (vgl. das Stück Quibell, Excavations III Taf. 43,4) und einer jener mit Löwenköpfen geschmückten Untersätze aus Marmor — einem in Ägypten seltenen Material — in dessen Vertiefungen große Wassergefäße gesetzt werden konnten, die auf diese Weise der freien Zugluft im Hof ausgesetzt wurden, so daß ihr Inhalt sich kühlte (vergl. a. a. O. Taf. 38,3).

Abb. 10 (Koptische Grabstele).

Fr. W. v. Bissing.

II.

1. Eine unerwartete und trotz äußerlicher Unscheinbarkeit wertvolle Bereicherung wurde der K. Glyptothek durch Überweisung eines Fragmentes der Ägineten zu Teil. (Inv. 510). Es ist dies der von L. Urlichs, Verzeichnis der Antikensammlung der Universität Würzburg I S. 4 Nr. 19 kurz erwähnte Finger, dessen Zugehörigkeit zu den äginetischen Skulpturen H. Bulle aus stilistischen Gründen erschloß. Nachprüfung in München ergab, daß er an die linke Hand anpaßt, welche Furtwängler (Heiligtum der Aphaia S. 237) zu dem Krieger D im Ostgiebel rechnet. Es ist der Zeigefinger, ziemlich grade ausgestreckt, wie das auch in der Ergänzung angenommen ist, und am vordersten Glied mit einer kleinen Ansatzspur. Offenbar ist dies kleine Bruchstück seiner Zeit in Martin Wagners Werkstätte vergessen worden und dann mit dessen gesamtem Nachlaß nach Würzburg gelangt. Dankenswerter Weise hat der Verwaltungsausschuß der dortigen Universität seine Zustimmung zur Überführung des Bruchstücks in die K. Glyptothek gegeben.

2. Kopf eines Diadochen, Wiederholung des von Six (R. M. 1903 S. 211) für Alexander erklärten Kopfes im Vatikan (Sala de' Busti 338), aber kleiner als dieser (ganze Höhe 22 cm) und darum in den Haaren nicht in allen Einzelheiten übereinstimmend, aber zweifellos auf dasselbe Original zurückgehend, oder wenn der vatikanische Kopf, wie Amelung annimmt, selbst Original ist, auf dieses. Eine weitere Abweichung besteht darin, daß keine Hörner vorhanden waren, vielmehr die am vatikanischen Kopf von Befestigungslöchern eingenommenen Stellen mit Haarlocken bedeckt sind. Die Nase und der angrenzende Teil der Stirn sind bestoßen. Die Arbeit ist frisch und gut. Parischer Marmor. Als Herkunft gab der frühere Besitzer Athen an. Inv. 561.

Die bis vor wenigen Jahren noch recht bescheidene Zahl griechischer Grabmäler hat sich durch Erwerbung einiger Reliefs und einer Rundskulptur in erfreulicher Weise vermehren lassen. Da es richtig scheint, hierüber und über einige kürzlich noch hinzugekommene gleichartige Werke im Zusammenhang zu berichten, soll hier nur kurz aufgezählt werden.

3. Sepulkral verwendete Figur eines Hundes (Inv. 559), aus Salamis, etwa 1 m lang, 0,36 hoch. Es ist ein langköpfiger, schlanker Windhund, der sich vorne niederduckt, so daß seine Schnauze die rechte Vordertatze berührt, und dabei der Kopf etwas nach seiner Rechten, also zum Beschauer hingewendet wird. Die Arbeit ist geschickt und flüchtig, die Auffassung des Körpers und der Bewegung von überraschender Naturwahrheit.

4. Grabmal des Artemon, ebendaher (Inv. 558), eine von zwei Pilastern eingerahmte und mit einer giebelförmigen Verzierung bekrönte Marmorstele, die als Darstellung zwei, sich die Hand reichende bärtige Männer zeigt. Ungewöhnlich und reizvoll ist die Bildung der Bekrönung. Sie zeigt in der Mitte eine von vorne dargestellte Sirene, deren riesige Schwingen die Giebelschrägen herstellen, und dann mit ihren Spitzen auf zwei nach außen gewendet sitzende Sphingen treffen, welche seitwärts die Bekrönung abschließen. Der unterste Teil der Stele mit den Füßen der Männer ist ergänzt. Höhe 1,25, Breite 0,64 m.

5. Linke obere Ecke vom Grabrelief des Lamprokles aus Hagnus (Inv. 557), gleichen Fundortes. Erhalten ist der Oberkörper des bärtigen, stehenden und wohl auf seinen Stab gelehnten Verstorbenen. Von den gemalten Ornamenten sind deutliche Spuren erhalten. Höhe 66 cm, Breite 36 cm.

6. Fragment einer ziemlich starken Marmorplatte ohne architektonische Einrahmung, mit der Darstellung eines Frauenkopfes von vorn (Inv. 560), ebendaher. Es ist offenbar die linke obere Ecke der Reliefplatte eines der großen, aus mehreren Teilen zusammengefügten Grabmäler, und zwar, nach der sehr flachen Arbeit des Reliefs zu schließen, von der Darstellung einer Nebenperson, wohl einer Dienerin. Breite 0,38, Höhe 0,31 m.

7. Relief aus weißem, stellenweise fleckigem Marmor, das nach diesem Material wie nach dem Stil schwerlich attisch sein kann, und sich früher in einer kleinen königlichen Villa in Neapel befand. (Inv. 562). Höhe 0,795, Breite 0,42 m. Über einem breiten, wenig geglätteten Sockelstreifen und unter einem einfachen krönenden Profil, aber ohne seitliche Einrahmung, steht das Bild in ganzer Breite der Reliefplatte da. Auf großem Lehnstuhl sitzt nach rechts ein junger Mann mit nacktem Oberkörper, die Beine mit dem Mantel bedeckt; in den Händen hält er eine leichte Leier. Ihm gegenüber steht ein nackter Knabe, in beiden Händen eine Buchrolle, in welche er mit gesenktem Kopf blickt. Offenbar ist es eine Szene aus dem Unterricht, und man geht kaum fehl, wenn man den Grabstein auf den Sitzenden als einen Lehrer auf dem Gebiete der Musik und Poesie bezieht.

## K. MÜNZKABINETT. ERWERBUNGSBERICHT VON 1913

VON GEORG HABICH

### Antike Münzen (Tafel I)

Der Zuwachs auf antikem Gebiet im Jahre 1913 betrug 193 Stück: 7 Gold, 126 Silber, 60 Bronzemünzen. Hierzu kommt ein römischer Denarfund aus der Nähe von Forchheim, 285 Stück, umfassend die Zeit von Valerian bis Aurelian (253—275 n. Chr.), aber trotz dieser kurzen Zeitspanne fast durchweg verschiedene Typen und Stempel enthaltend. Der Fund wird an anderer Stelle veröffentlicht werden. Ferner gelangten 25 britisch-keltische Bronzemünzen aus einem auf Hengistbury Head (Hampshire) gemachtem Fund als Geschenk von Sir George Meyrick durch gütige Vermittlung des Londoner Münzkabinetts in unseren Besitz.

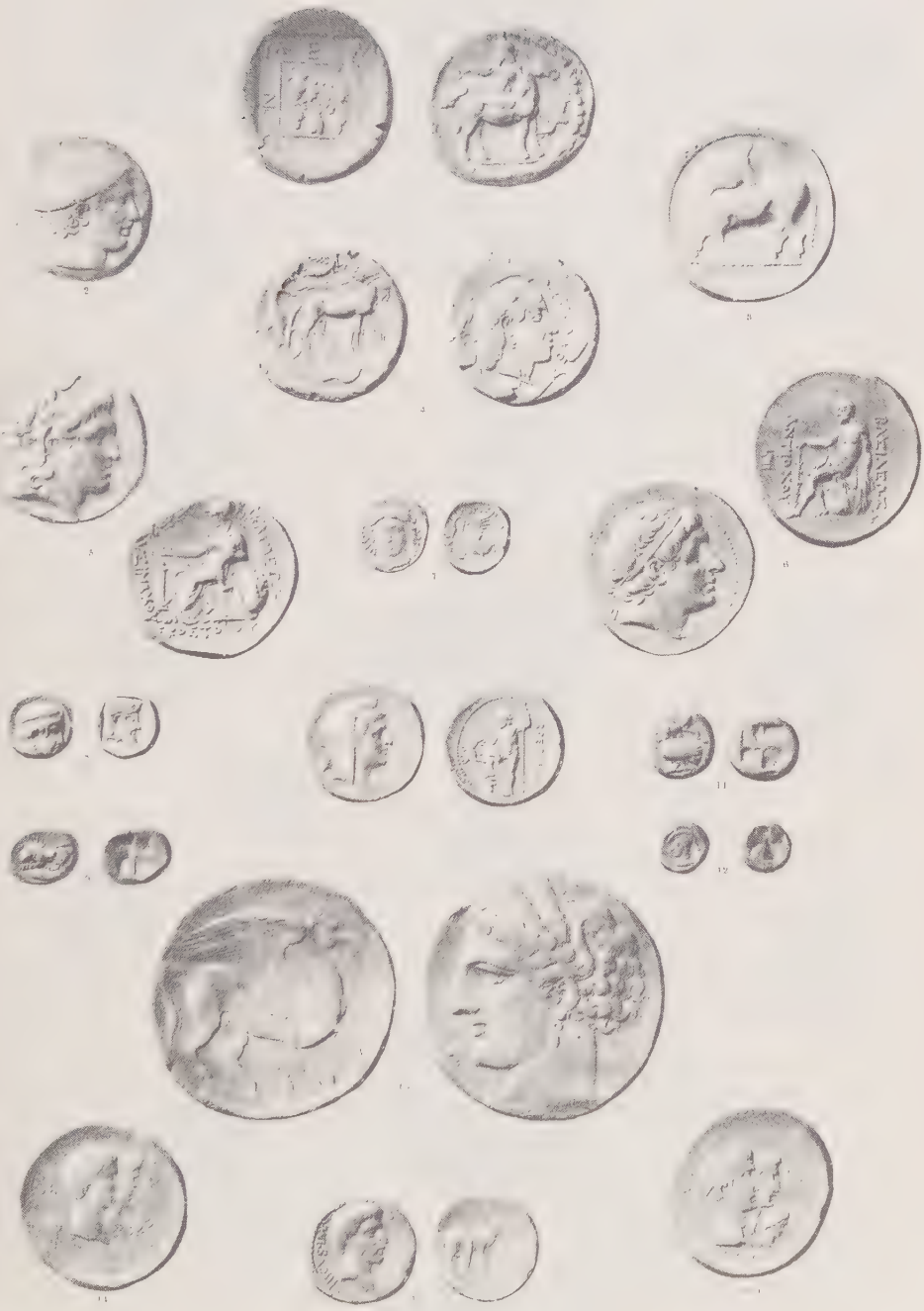
Einige Stücke von allgemeinerem Interesse seien hier einzeln genannt. Siris und Pyxus, archa-

isches Didrachmon mit vertieftem Bild auf der Rückseite (Taf. I. 3). Die Namen der beiden lukanischen Städte erscheinen auf der Münze in hochaltertümlicher Schrift des VI. Jahrhunderts v. Chr.. — Thurium, Didrachme, im Abschnitt der Rückseite Thunfisch. — Caulonia, Didrachme. — Tarent, archaische Didrachme (Geschenk der Firma Otto Helbing Nachf.). — Brettioi, Didrachme, Kopf der Amphitrite verschleiert — Poseidon, den Fuß auf ein Säulenkapitell gestützt, in der Hand Szepter; Beizeichen ein schwebender Adler mit Caduceus in den Klauen (Taf. I. 10). — Gela, archaische Didrachme mit Reiter und Flußgott (aus Sammlung Imhof-Blumer). — Syrakus, kleine Silbermünze (nach Lederer, Berl. Münzbl. Nr. 125, unter Hiero II. geprägt). — Syrakus, archaische Tetradrachme von stempelfrischer Erhaltung (Taf. I. 4). — Metapont, Didrachme mit Herakles die Keule schulternd. — Karthago, phönizische Dekadrachme mit punischer Schrift (Taf. I. 13). — Aenus, Tetradrachme strengen Stils, Beizeichen Rebe (Taf. I. 2). — Maronea, Didrachme, unter dem galoppierenden Pferd ein Hund (Spitz). — Skostokes, thrakischer Dynast des dritten Jahrhunderts v. Chr., Tetradrachme im Typus und mit dem Namen des Lysimachos; Beizeichen auf der Rückseite Pfeiler (Terminus); barbarischer Stil (Taf. I. 5). — Rhoemetalkes I. von Thrakien, Bronzemünze: Av. Kopf des Augustus und der Livia mit dem Capricornus als Beizeichen. Rv. Rhoemetalkes und seine Gemahlin, Beizeichen ein kleiner Kopf, nach Analogie des Capricornus, des Sternbildes des Augustus, wohl als Venus aufzufassen, als die Stammutter des kaiserlichen Hauses, die der thrakische König hier in derselben schmeichlerischen Absicht usurpiert hätte, wie er den Namen Cajus Cäsar annahm (Taf. I. 14). — Korkyra, kleine Silbermünze zu 1,22 Gr. Av. Gorgoneion, Rv. Kantharos. Das Stück scheint aus demselben Funde zu stammen wie einige kleine Silbermünzen von Korkyra, mit denen es zusammen gekauft ist. Unediert? — Mende, Tetradrachme, Silen mit Kantharos auf einem Esel, Beizeichen Krähe. Rv. Weinstock. Die seltene und kostbare Münze entstammt einem neuerdings in Nordgriechenland gemachtem Funde (Taf. I. 1). Die auffallende Sorglosigkeit der Ausführung liegt im Stil dieser nordgriechischen Münzen. — Macedonien, Alexander III. Tetradrachme. Variante zu Müller Nr. 876. — Syrien, Antiochus II. Tetradrachme mit sitzendem Herakles von schöner Erhaltung (Taf. I. 6). — Demetrius II. Nikator. Tetradrachme von schlechter Erhaltung, aber ungewöhnlichem Typus: Rv. Athena stehend mit Nike auf der Hand, links im Felde Zeichen der Münzstätte Seleucia ad Cal. Unten zwei Monogramme. (Nicht bei Babelon, rois de Syrie, wohl unediert). — Larissa, Didrachme. — Perinthos, Bronzemünze des Nero: Rv. Weibliche Gottheit mit Modius und zwei Perlschnüren in den Händen auf Schiffsvorderteil. — Ephesus, seltene Bronze des Maximus. — Olbia, große Bronzemünze: Gorgoneion und Adler auf Thunfisch. — Kyzikos, Hekte mit Löwe und Thunfisch (Taf. I. 9). — Kyzikos, 1/3 Stater mit archaischem Athenakopf, darunter Thunfisch. Unediert? (Taf. I. 12). — Phokaea, Hekte mit Vorderteil eines Rindes, desgleichen mit Sirene (Taf. I. 11). — Lesbos, Jünglingskopf mit Diadem und archaisierendem Kopf (Dionysos) (Taf. I. 8). — Klazomenai, Hemidrachme mit Apollokopf und Schwan; Beizeichen Kantharos (Taf. I. 7). — Unter den römischen Münzen ragt hervor der Denar auf Quintus Labienus: Av. Porträt mit dem Titel PARTHICUS IMPERATOR. Rv. Gesatteltes Pferd (Taf. I. 15). Quintus Labienus war der Sohn von Cäsars Legaten und stand, wie später auch sein Vater, auf Seiten der Gegner Cäsars. Er befehligte in Kleinasien ein parthisches Heer gegen Antonius. Hierauf bezieht sich der prahlerische Titel. Das Pferd zeigt eine ungewöhnliche, offenbar parthische Aufzäumung (vgl. Hill, Historical Roman coins S. 130).

**Byzantinische Münzen** wurden im ganzen 85 teils neu erworben, teils aus einer älteren Erwerbung eingelegt. Ferner sind hier zu erwähnen drei große einseitige Bronzemedaillons mit Brustbildern von Christus, Maria und Johannes dem Täufer, sämtlich spätbyzantinischen Stils.

**Geschnittene Steine** (Taf. II).

Wenn uns auch der Ankauf kostbarer Prachtstücke bei der großen Preissteigerung auf diesem Gebiet versagt ist, so konnten doch eine Reihe wissenschaftlich interessanter antiker Gemmen der älteren Epoche, sowie einige hübsch geschnittene Steine der hellenistisch-römischen Zeit den Beständen eingereiht werden. Von den 21 Stücken, die erworben wurden, ist das älteste der linsenförmige Stein Nr. 1 (Taf. II) mit einer primitiven Tierdarstellung. Der Boden ist durch



NEUERWERBUNGEN DES K. MÜNZKABINETTS-MÜNCHEN

NEUERWERBUNGEN DES K. MÜNZKABINETTS-MÜNCHEN

eine schraffierte Linie angegeben. Das Stück gehört zu der Gruppe der melischen Steine (7. Jahrhundert). — Deutlich unter orientalischem Einfluß stehen die folgenden: Nr. 3: ein spät assyrisches Onyx-Siegel von konischer Form mit der typischen Darstellung des Königs mit dem Steinbock, die übrigens als Gemmenbild nicht gewöhnlich ist. Nr. 4: Scarabaeoid aus bläulichem Chalcedon mit zwei heraldisch angeordneten Löwen, dazwischen undeutlich ein Beutestück (vgl. Furtwängler, Geschn. Steine in Berlin III, 112). — Eine griechische Arbeit aus der Zeit um 400 ist Nr. 2: Springender Hirsch mit Jagdhund. Graubrauner Chalcedon von scarabaeoider Form; leider mehrfach beschädigt. — Wir verdanken die drei Stücke, wie manche frühere Erwerbungen von geschnittenen Steinen, der freundlichen Vermittlung von Dr. Paul Arndt.

Nr. 5, 7, 8 u. 9 gehören sämtlich der großen Klasse von etruskischen Scarabäen an, stammen jedoch aus verschiedener Zeit. Nr. 8: Pallas Athena mit Schild in Kampfstellung; Helm und Aegis fehlen. Auch ist die Waffe in der Rechten undeutlich. Echt archaischer Stil des ausgehenden 6. Jahrhunderts. Der Basisrand des Scarabäus fein ornamentiert, wie Furtwängler, Antike Gemmen III 177 Fig 118. — Nr. 9: vollgerüsteter jugendlicher Krieger, den Helm in der Hand, vor einem nackten älteren Manne stehend, letzterer sitzend. Stilistisch gehört das Stück zu der jüngeren Serie etruskischer Scarabäen: Furtwängler A. G. XVIII 1—29. — Nr. 5: Reiterkampf. Verbrannter Karneol, flüchtig mit dem Rundperl gearbeitet. Nr. 7: Dreigespann von vorn. Karneol. Ebenfalls „a globolo".

Die folgenden Nummern sind teils griechischen, teils hellenistisch-römischen Ursprungs. Nr. 11: Viergespann von Nike gelenkt. Schöne große Paste. Griechisch. 4. Jahrhundert. — Nr. 10: Flötenblasender Satyr, vor ihm kleines Tabernakel mit dem Bilde einer Feldgottheit Karneol. — Nr. 17: Dionysos an einen Pfeiler gelehnt. Unten Panther. Karneol. — Nr. 13: Asklepios. Sard. — Nr. 14: Schreitendes Rind. Karneol. — Nr. 12: Weibliches Bildnis im Typus der trajanischen Zeit. Karneol. — Nr. 15: Kauernde Figur mit Kranz. (Niccolò). — Nr. 16: Nike mit Palme; im Felde Schrift. — Nr. 18: Tanzende Maenade. Schwarze Paste mit opak-weißem Querstreif (Geschenk S. K. H. des Kronprinzen Rupprecht). — Nr. 20: Maenade stehend, hinter ihr erhöht ein Tier. Paste.

Endlich zwei byzantinische Steine: Nr. 19: Verkündigung, Sardonyx-Cameo, die Figuren braun auf dem hellen Onyxgrund; die Heiligenscheine vertieft in den Grund geschnitten. Die Darstellung ist für die byzantinische Kunst typisch; sie findet sich auf Elfenbeinreliefs, Bronzealtärchen und Mosaiks des XI. und XII. Jahrhunderts vielfach. Die Erhöhung, auf der die Madonna steht, dürfte die Schwelle ihres Hauses bedeuten. Zwischen beiden Figuren stand ursprünglich der Arbeitskorb der heiligen Jungfrau; er ist abgearbeitet, die Stelle lädiert. Cameen mit entsprechenden Darstellungen finden sich im Cabinet des Médailles in Paris und im British Museum, die nächste Analogie zu unserem Stück bildet jedoch ein hochgeschnittener Stein, vielleicht Speckstein, der sich in dem großen Abdruck-Werk von Cades als Abguß findet. Was die Datierung betrifft, so setzt einer unserer besten Kenner dieses Gebietes, Dr. O. Wulff in Berlin, in Übereinstimmung mit Direktor Dr. Dressel, dortselbst, den Cameo in das XII. oder frühestens in das XI. Jahrhundert.

Dieselbe Darstellung, aber vertieft in ein vierseitiges, spitz zulaufendes Siegel aus Bergkristall, mit der Aufschrift XAIPE, zeigt Nr. 21, ein Gegenstück zu dem kleinen byzantinischen Siegel in Berlin, das Furtwängler (Geschn. Steine in Berlin Taf. II, 79) irrtümlicherweise unter die mykenischen Steine gestellt hat.

**Mittelalterliche und neuzeitliche Münzen.**

Die Zahl der Einzelerwerbungen betrug im ganzen 509 Stück, darunter folgende wertvollere:

Brandenburg in Franken, Halbtaler 1542; Huldigungsdukat der vogtländischen Ritterschaft 1727; Schießklippe 1724. — Hohenlohe, Ludwig Eberhard und Dorothea, Silberklippe 1622 (Unikum der Sammlung Kneist); Karl Ludwig, Dukat 1737. — Passau, Urban von Trenbach, Halbguldentaler 1574. — Pfalz, Wolfgang Wilhelm, Jülicher Dukat 1636. — Grafschaft Reckheim, Kreuzschilling o. J.

**Funde.** Aus dem Münzfunde von Döllnitz-Bezirksamt Kulmbach 28, meist durch schöne Erhaltung ausgezeichnete Taler des 16. Jahrhunderts, darunter folgende: Erzstift Köln 1554, Stolberg, Ludwig, Heinrich, Albert usw., Honstein 1556, Bronkhorst und Batenburg o. J., Colmar 1554, Ulm 1547, Abtei Thorn 1557, Mansfeld, Joh. Georg usw. 1560, Braunschweig, Herzog Heinrich d. J. 1562, ferner 13 Talerteilstücke meist sächsischen Ursprungs,

endlich 150 Kleinmünzen verschiedener deutscher Stände.

Fund von Marktsteinach, Bez.-Amt Schweinfurt, 140 Pfennige (Denare) fränkischen Ursprungs um 1200—1235, darunter eine Reihenfolge der als Prägungen Mitkönig Heinrichs (VII) aus der Münzstätte Schweinfurt angesprochenen Pfennige.

Aus einem Brakteatenfund von Leutenberg (Schwarzburg-Rudolstadt) 8 bisher unbekannte Typen aus der Saalfelder Königs-Münzstätte.

Münzfund von Reichenberg, vergraben vor 1410, gegen 800 Silbermünzen, darunter erhebliche Reihen der Regensburger und anderer bayerischer Pfennige des 14. Jahrhunderts, auch solche von Passau, Salzburg, aus verschiedenen fränkischen Münzstätten, eine für bayrische Funde ungewöhnlich reiche Reihe von Wiener und steierischen Pfennigen (gegen 50 Typen), sowie einige böhmische Groschen und „Handheller". Seine vielseitige Zusammensetzung verleiht dem Fund ein erhebliches wirtschaftsgeschichtliches Interesse.

Aus einem Funde von Landau in Niederbayern: Brandenburg-Franken, Georg Friedrich Guldentaler 1564; Erzstift Mainz, Wolfgang, Taler 1596; Erzb. Salzburg, stempelfrischer Taler 1633, sowie 4 Scheidemünzen.

Durch Tausch mit dem K. Münzkabinett zu Berlin wurden erworben: 42 brandenburgische Silberpfennige des 14. Jahrhunderts aus dem Funde von Netzow bei Havelberg, sowie 7 stempelfrische und bisher teilweise unbekannte Brakteaten des Markgrafen Otto II. von Brandenburg 1184—1205 aus einem bei Salzwedel gehobenen Funde.

**Medaillen der Renaissance.** (Taf. III.)

Je seltener die Gelegenheit wird, auf dem Gebiete der Renaissance-Medaille zu erschwinglichen Preisen noch gute Originalstücke zu erwerben, um so erfreulicher ist es, eine Reihe von Ankäufen verzeichnen zu können, die eine wirkliche Bereicherung der Staats-Sammlung in künstlerischer wie in kunstgeschichtlicher Beziehung bedeuten. Dies gilt in erster Linie von den auf Tafel III abgebildeten Stücken: zwei Medaillen-Modelle aus Holz und aus Stein von der Hand hervorragender deutscher Meister, sowie eine Bronzemedaille italienischer Arbeit von hoher Qualität.

Das nicht eben sympathische, aber höchst ausdrucksvolle Enface-Porträt Nr. 1 ist in Buchs geschnitten. Wen es darstellt, besagt die Umschrift: PETRE · RESCH · ANNO · ÆTATIS · XXVIII · M D XXX. Der Name Resch deutet auf Ulm. Ein Peter Resch findet sich 1524 in dem Ulmischen Amtsort Altheim als Gerichtsperson erwähnt, vielleicht der Dargestellte. Wenn die Physiognomik nicht täuscht, war es ein Mann, der hinter einer patrizisch-breitspurigen Würde ein gut Stück Brutalität, verbunden mit der Geriebenheit des Handelsmanns nur mangelhaft verbarg. Als Schöpfer des Bildnisses ist der ausgezeichnete Straßburger Medailleur Christoph Weiditz anzusprechen, der im Jahre 1530 in Augsburg saß und dort eine außerordentlich reiche Tätigkeit entfaltete, in deren Rahmen sich das Buchsmodell als eine charakteristische Arbeit vortrefflich einfügt (s. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1913 Heft 1). Ist dieses Buchsschnitzwerk besonders geeignet, von der Augsburger Medaillistik der Zeit eine Vorstellung zu vermitteln, so ist das Medaillon Nr. 3 bezeichnend für die Nürnberger Medaillenkunst in der Mitte des Jahrhunderts. Schon durch seine Größe, dann aber auch durch eine nicht mehr zu steigernde Finesse der Durchbildung ausgezeichnet, gibt es von der Technik des Steinschnitts — Kelheimer Stein ist das Material — den besten Begriff. Die dazugehörige Medaille, die eine reiche Wappenrückseite aufweist, ist in mehreren Kopien erhalten. Unser Steinmodell mißt im Durchmesser 89 mm. Die Umschrift lautet GEORG · TETZEL · ÆTATIS · SUE · XXII · ANNO · und wird ergänzt durch die Jahreszahl 1552, die sich am Abschnitt des Hüftbildes findet. Auf der Rückseite ist sie nochmals vertieft angebracht. Über Georg Tetzel verdanke ich der Güte der Herren Dr. Th. Hampe und Archivrat Dr. Mummenhoff in Nürnberg einige Notizen. Der Name Georg kommt in der Familie mehrfach vor, doch kann nach den Daten der Medaille hier nur ein jüngerer Sohn der Nürnberger Familie gemeint sein, der 1519 geboren und 1595 gestorben ist. Er war Genannter des größeren Rats. 1556 heiratete er Barbara Füterer. Nach deren Tod nahm er 1564 in zweiter Ehe Magdalena Pfinzing zur Frau. Von kriegerischen Tugenden, auf die sein Eisenkleid deutet, ist nichts bekannt, doch war der Familie das Waffenhandwerk nicht fremd. Ein gleichnamiger Oheim des Dargestellten wird als „Reiterhauptmann im württembergischen Zug" bezeichnet. Er starb 1519 in Stuttgart, 22 Jahre alt. Trotzdem das Modell unsigniert ist, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß hier ein

NEUERWERBUNGEN DES K. MÜNZKABINETTS-MÜNCHEN

Werk des bekannten Nürnberger, später als Hofbildhauer in Diensten Erzherzog Maximilians stehenden Medailleurs Joachim Deschler vorliegt. Sein Stil, der sehr ausgeprägt ist, läßt sich nicht verkennen. Schon die äußere Ausstattung der Bildfläche mit dem Perlkranz außerhalb und dem Linien-Strichelkreis innerhalb, der gleichfalls sehr charakteristischen Schrift gibt eine Handhabe für die Zuteilung. Als Material bevorzugte Deschler den Stein. „Seine Lust war, schreibt Neudörfer, in Marmelstein zu schneiden; daraus machte er ganze Bildnisse von solcher lieblichen und gerechten Proportion, daß es wunderbarlich zu sehen war. Im Conterfetten war er sehr fleißig und bei dem Erzherzog Maximilian fast angenehm". Man begreift die Vorliebe des kunstsinnigen Habsburgers. Die Arbeit ist in der Tat bewundernswert, und nicht nur nach der technischen Seite. Die in einfachen Linien sich bewegende Anordnung, obwohl eines großen ornamentalen, man möchte sagen heraldischen Zuges nicht entbehrend, gibt doch das volle Leben unverkürzt; die schwerfällige Last des Harnischs ist dem korpulenten Manne sichtlich ungewohnt und der barhäuptige Kopf mit den schlaffen Wangen und dem zerdrückten Mund hat nichts vom Kriegsgott. Voll Leben ist dann namentlich auch der Griff der schuppenbehandschuhten Hände, und nicht genug tun kann sich der Meister, der ein Kleinmeister in des Wortes eigentlicher Bedeutung war, in der Wiedergabe der feinen Details am Harnisch, der minutiös gravierten Ornamentsäume, der Knöpfe und Nieten der einzelnen Schienen usw. Sehr überlegt und wohl berechnet auf die plastische Wirkung sind die kleinen Überschneidungen, die an mehreren Punkten das strenge Prinzip der Raumfüllung signifikant durchbrechen. Namentlich die gepanzerte Rechte mit dem Streitkolben tritt so wirkungsvoll in den Vordergrund. Deschler hat denselben Tetzel noch mehrfach in Medaillenform dargestellt, aber kaum je wieder so überzeugend. Neben zwei köstlichen Stein-Modellen im Louvre, ein altes Augsburger Ehepaar darstellend, darf der vorliegende Stein als eine seiner Hauptarbeiten gelten. Der Ankauf des hervorragenden Werkes wurde uns durch die schon öfters bewährte Munificenz des Herrn Dr. Paul von Gans ermöglicht.

Die Medaille, die auf der Tafel in Abbildung 2 erscheint, ein Bronzeguß von seltener Reinheit und prachtvoller dunkler Patina, stellt den Frater Urbano Bolzanio dar. Sie ist in dieser Form, mit der monumental empfundenen Rückseite, bisher unbekannt und wohl Unikum. Das von Lorbeer und Palmen eingerahmte Buch bezieht sich auf das Lebenswerk des Frate, der als Historiker Ruhm gewann und gelegentlich auch als ausgezeichneter Kenner der griechischen Sprache der Republik Venedig bei Gesandtschaften diplomatische Dienste leistete. Das Medaillenbildnis mit dem Franziskanerhabit findet sich groß in Marmor wiederholt im Kreuzgang der Frari in Venedig, wo Bolzanio lebte, lehrte und starb. Im „Archiv für Medaillen- uud Plakettenkunde" Heft 1 hat G. F. Hill die vorliegende Medaille zum Ausgangspunkt einer einläßlichen Studie gemacht und das Stück mit einigen anderen gleichartigen Arbeiten zusammengestellt, die von einem unbekannten, aber bedeutenden venezianischen Meister herrühren.

Der nie versagenden Opferwilligkeit eines alten Gönners unserer Sammlung, des Herrn Hugo von Hirsch-Gereuth, verdanken wir den Besitz dieses wertvollen Stückes.

Weiter seien unter den angekauften Medaillen des XV. XVI. und XVII. Jahrhunderts, im ganzen ca. 25 Stück, folgende genannt: Joh. Bentivoglio, Sohn des Annibale, Rv. mit Reiterdarstellung, großes Bleioriginal, von Sperandio. — Quirin Schlaher, Silbermedaille vergoldet mit Kettenwerk 1544, von Neifarer (Tausch mit dem Bayer. Nationalmuseum). — Herzog Georg von Sachsen mit Brustbild von vorn, Bronze 1537. — Christoph Mülich, Bronzemedaille, 1534, von Chr. Weiditz. — Johann Friedrich von Sachsen, Brustbild in ¾ Profil, Silber, 1541, von unbekanntem Meister. — Religiöse Medaille, hl. drei Könige, Silber vergoldet, 1545, mit Monogramm C. W. — Ulrich Dietrich, Bleimedaille, 1536, von F. Hagenauer. — Stefan Graf von Schlick, auf der Rückseite Reiterbildnis, Silber vergoldet, Joachimstaler Arbeit. — Bamberg, Bischof Johann Georg, Silber vergoldet, 1577, von Val. Maler. — Friedrich von Limburg, Blei einseitig, von Val. Maler (signiert). — Rückseite einer Medaille, Mutter ihr Kind säugend, Blei, signiert L R (Lorenz Rosenbaum). — Karl Borromäus, Erzbischof von Mailand, einseitig, italienisch. — Zwei schöne Arbeiten des geschätzten englischen Medailleurs A. Simon schenkte Herr Maurice Rosenheim in London.

Mehrere Silber-, Bronze- und Bleimedaillen, darunter Spottmedaille auf den Papst, Sil-

ber vergoldet, von Hans Reinhart, kamen als Geschenk des Herrn Antiquars Heilbronner in Paris an die Sammlung.

**Moderne Medaillen.**

Das alljährliche Ausschreiben des Münzkabinetts um den Preis der Hitlschen Stiftung zur Förderung der Medaillenkunst gab reichlich Gelegenheit zu Erwerbungen. Ferner wurde auf der Internationalen Kunstausstellung dieses Jahres eine Reihe von Medaillen aus Staatsmitteln für das Kabinett angekauft, wofür auch an dieser Stelle einem Hohen Königlichen Staatsministerium geziemendst gedankt sei. Der Zuwachs belief sich im ganzen auf ca. 70 Stück, die sich auf etwa 30 verschiedene Künstler verteilen. Wir nennen einige: Julius Rodenberg, Plakette von Hugo Lederer (Geschenk von Herrn Chefredakteur F. von Eckardt in Hamburg), Emil Fischer von F. Klimsch (Geschenk von Herrn Prof. Duisburg in Köln); Kußmaul von Rud. Mayr (Geschenk des Künstlers), Anton Dohrn, Plakette von Ad. Hildebrandt; Olga Steinmann, Plakette von Ad. Hildebrandt; (Geschenk von Prof. Ernst Steinmann in Rom); Paul Sturm, Selbstporträt, Medaillen-Modell in Kelheimer Stein geschnitten; Hugo Licht von P. Sturm; Murray Marks von C. B. (Geschenk des Dargestellten); Graf Enzensberg von L. Penz. — A. Furtwängler, K. Th. von Heigel, Anton Stadler, Plaketten von W. Georgii (letztere Geschenk des Dargestellten); Ida Schwegerle von Hans Schwegerle; Georg Weigmann von Fritz Lommel (Geschenk von Herrn Kommerzienrat Weigmann in Bamberg); H. Simonsfeld von Wysocki (Geschenk des Künstlers); F. Zirkel von Seffner; Julius Bernstein von Paula Riezler (Geschenk der Künstlerin); Akademie-Medaille und Lotte Kaufmann, beide in Silber, von Th. von Gosen; Joseph Haydn, Fritz von Müller, Richard Strauß und verschiedene allegorische Darstellungen von M. Dasio; Kuno Fischer von Voltz (Karlsruhe); Hochzeitsmedaille von E. M. Geyger-Florenz; Zola und Mabilla von Charpentier, Mazerolle und Babelon von Devreese (Geschenk der belgischen Numismatischen Gesellschaft); ferner verschiedene Arbeiten von L. Gies, R. Förster, H. Lindl, F. Lommel, Löscher, Olofs, A. Seiler, M. Schlafhorst, Fr. Schmidt, Wysocki. Endlich nennen wir eine große, bisher unbekannte Medaille König Ludwigs II. von Bayern, von Scharff, die Herr Dr. Philipp Lederer in Berlin der Sammlung schenkte.

Schenkungen.

Außer den bereits genannten Schenkern haben wir für größere und kleinere Zuwendungen zu danken dem Herrn Ph. Joh. Sparkuhle in Bremen, den Herren Professoren Wolters, Bissing und S. Hellmann in München, den Firmen Lotzbeck in Augsburg, O. Helbing Nachf., A. Riechmann & Co. (Halle), A. E. Cahn (Frankfurt a. M.), sowie der K. Bayr. Akademie der Wissenschaften.

Der letzgenannten Körperschaft sagen wir ferner geziemenden Dank für eine namhafte Bewilligung aus den Zinsen des Mannheimer Reservefonds, die in erster Linie den Abteilungen des Mittelalters zugute kam.

Als Leihgabe des Königlichen Hauses gelangte aus dem Nachlaß Weiland Sr. K. H. des **Prinzregenten Luitpold** eine wertvolle Medaillen-Sammlung von 185 Stück, sowie eine größere Anzahl historisch interessanter Münzen in das Kabinett. Darunter befinden sich zahlreiche, sehr gewichtige Schaustücke aus gediegenem Gold, besonders hervorzuheben die Goldoriginale der schönen, von Künstlerhand geschaffenen Medaillen, die dem verstorbenen Regenten zum 80. und 90. Geburtstag gewidmet wurden: Arbeiten von Rümann, Hildebrandt, Dasio, Wadere, Römer, Bleeker, Schwegerle u. a.; endlich eine vollständige Serie von bayerischen Geschichtstalern.

# ACHT FARBIGE CHINESISCHE HOLZRELIEFS IN MÜNCHENER PRIVATBESITZ

VON KARL BERGER

Wenn man bedenkt, wie viel von dem reizvollen Kunstgewerbe Ostasiens in Europa bekannt geworden ist, wie wenig Stücke der großen Kunst dagegen sich bei uns im Museums- und Privatbesitz befindet, so erscheint es Pflicht, jedes wirklich hervorragende Stück zu publizieren, wenn die Echtheit gesichert ist, um beizutragen zu einer auf Augenschein beruhenden Würdigung jener großen, der unsrigen scheinbar heterogenen und in ihren bedeutendsten Werken doch wieder so verwandten Kunst. In Münchener Privatbesitz[1]) befinden sich seit einiger Zeit acht chinesische Reliefs, die einen Typus repräsentieren, der bisher in Europa so gut wie unbekannt geblieben zu sein scheint und auch in China, wie gute Kenner des Landes behaupten, nicht häufig sein dürfte. Es handelt sich, wie die Beschaffenheit des Randes ergibt, um Füllungen, die einem größeren Ganzen eingefügt waren. Sie dienten wahrscheinlich als Wandteile eines hölzernen Tempels; denn sie sind für Betrachtung von beiden Seiten geschaffen. Außen zeigen die acht Tafeln von farbigem Grunde sich abhebendes goldenes Flachrelief, Rankenwerk darstellend, in dem jedesmal drei Symbole dominieren: oben Lotos, resp. eine Kiefer, in der Mitte ein Reiher mit gespreizten Flügeln, mit oder ohne Granatapfel im Schnabel, unten je ein Sakralgefäß. Den Rand bildet ein einfaches, gut zusammenhaltendes Mäandermuster in Gold auf rotem Grunde. Die Farben der Außenseiten sind etwas weniger frisch erhalten, was sich leicht erklärt, wenn man die Reliefs als Architekturteile deutet[2]).

Die Hauptsache sind natürlich die Innenseiten. Sind schon die Außenflachreliefs von hervorragender Schönheit der Komposition, so zeigt sich hier eine ganze Welt von herrlicher Bewegtheit. Jede Platte ist durch einen Quermäander in zwei Felder geteilt, die gleich hoch zu sein scheinen, in Wirklichkeit aber ist das untere ein wenig höher — ein raffiniertes Mittel zur Erzielung des Scheines gleicher Höhe für das Auge des Beschauers. Die so entstehenden 16 Felder enthalten in ungewöhnlich hohem Relief lebhaft bewegte Szenen mit landschaftlichem und architektonischem Beiwerk. Die Figuren sind fast vollplastisch, zum Teil hängen sie mit dem Hintergrund nur ganz wenig zusammen, dennoch sind sie alle mit diesem aus einem Stück geschnitzt. Die starke Komposition des Reliefs, die ein kraftvolles Rückgrat an den dargestellten Architekturen und Landschaften findet, wird durch die diskrete Farbigkeit noch gehoben. Die Gewänder der Figuren und die Gesichter sind durchgehend golden unter Anwendung von wenig Rot und Grün für die Unterkleider. Golden sind ferner die Stämme der Bäume

[1]) Sammlung Major von Mehring, München.

[2]) Höhe 114 cm, Breite 42 cm, Tiefe 5–6 cm.

und die Blüten. Sonst gibt es nur Rot und Grün, etwas Grau für die Mauersteine und Schwarz für ein paar Säulen, sowie die Haare und Mützen. Außer dem Gold dominiert Grün und Rot in der Architektur, im Laub und in den Felsen, deren Oberfläche mit zartem Perlmutterstaub bedeckt ist. Den Farben, die hier zur Ergänzung der beifolgenden Abbildungen angegeben wurden, soll keine Beschreibung der Schönheit der Reliefs folgen. Worte geben nichts von dem Reichtum der Kompositionen, der herrlichen Stilisierung der Bäume, der verhaltenen Art, wie Affekte sich in den Bewegungen der Figuren ausdrücken, und der eminenten Geschicklichkeit, mit der der schwierige Reliefstil beherrscht ist unter Ausnutzung aller Möglichkeiten der Ueberschneidungen von Figuren und Milieu. Die Erklärung der Darstellungen bereitet Schwierigkeiten, die noch nicht gelöst sind, auch eine einwandfreie Gruppierung der acht Tafeln ist bisher nicht möglich. Nur soviel ergibt sich aus Unterschieden der Außenseiten, daß immer zwei paarweise zusammengehören.

Eine Möglichkeit der Deutung ergab die obere Hälfte der Platte No. 1, und daran hielt sich auch der Expert, den die chinesische Zollbehörde zur Feststellung des Ausfuhrzolls berief. Er erkannte in dieser Szene ein Ereignis im Leben des berühmten chinesischen Dichters Li-Tai-Po. (689—762 n. Chr.), der eine dem Anakreon ähnliche Erscheinung gewesen sein muß. Der Dichter sitzt in unserer Darstellung im Gemach des Kaisers, der ihn seiner Kunst wegen an den Hof berufen hat. Li-Tai-Po kam nicht ganz nüchtern an und befahl dem kaiserlichen Günstling Kao-Li-Schi, ihm die Schuhe auszuziehen, die ihn drückten. So und ähnlich wird die Geschichte überliefert.

Professor Otto Franke in Hamburg fand in dieser Deutung den Schlüssel zur Erklärung dreier weiterer Teile. Ich folge hier seinen Worten.

Nr. 3 oben. Li-Tai-Po wird vor den Kaiser gerufen, um ein Gedicht zu machen. Er ist, wie gewöhnlich, betrunken, wird aber durch Besprengen mit Wasser zur Besinnung gebracht. Eine Dame des Hofes hält die Tuschplatte, und er schreibt die Verse. Die Lebensbeschreibung sagt darüber: „Einst saß der Kaiser in dem Pavillon Schen hiang ting tse. Ein Gedanke bewegte sein Herz, und er wollte, daß Li-Tai-Po ein Gedicht darüber machte. Man rief ihn herbei, aber er war so betrunken, daß die Herumstehenden ihm das Gesicht mit Wasser waschen mußten, um ihn etwas zur Besinnung zu bringen. Dann ergriff er den Pinsel und verfaßte das Gedicht, formvollendet und scharf treffend, ohne auch nur zu stocken.“ Vergl. auch Giles, Biographical Dictionary Nr. 1181.

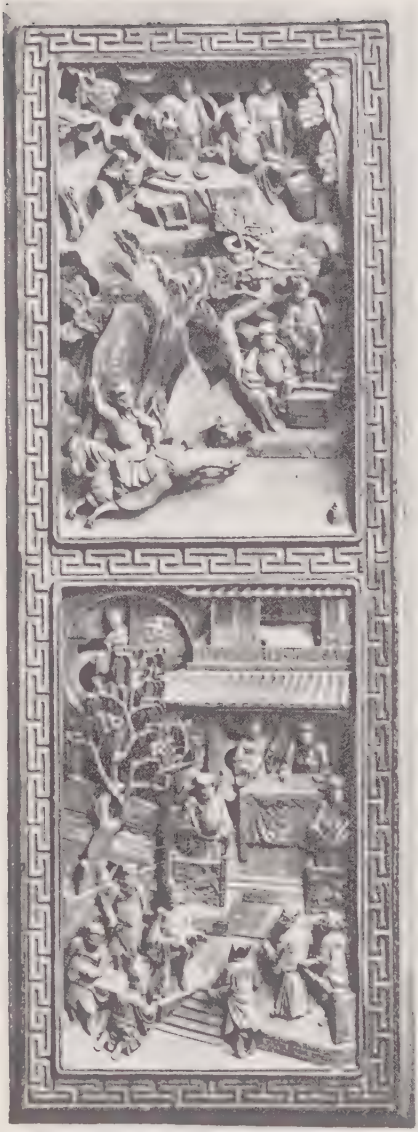
Nr. 4 oben. Der Kaiser hat den Dichter zu sich rufen lassen, bewirtet ihn und plaudert mit ihm. In der Lebensbeschreibung heißt es: „Li-Tai-Po kam nach Tschang-an und suchte Ho-Tschi-tschang, einen Minister und Dichter am Kaiserhofe, auf. Als dieser Li's Verse sah, rief er aus: wahrhaftig, das ist ein (auf die Erde) verbannter Gott! Er sprach zum Kaiser Huan Tsung von ihm. Dieser rief ihn zu sich in die Halle des goldenen Wagens (kin luan tien) und besprach die Zeitverhältnisse mit ihm. Li überreichte einen Hymnus, worauf der Kaiser ihn bewirtete und ihm eigenhändig die Suppe würzte. Dann erließ er ein Edikt, durch das Li in die Han-lin-Akademie aufgenommen wurde.“

PLATTE I PLATTE I

CHINESISCHE FARBIGE HOLZRELIEFS. PRIVATBESITZ MÜNCHEN.

PLATTE 2

RÜCKSEITEN DER UMSTEHEND ABGEBILDETEN CHINESISCHEN HOLZRELIEFS



PLATTE 3 PLATTE 4

CHINESISCHE FARBIGE HOLZRELIEFS. PRIVATBESITZ MÜNCHEN.

PLATTE 4

PLATTE 3

RÜCKSEITEN DER UMSTEHEND ABGEBILDETEN CHINESISCHEN HOLZRELIEFS

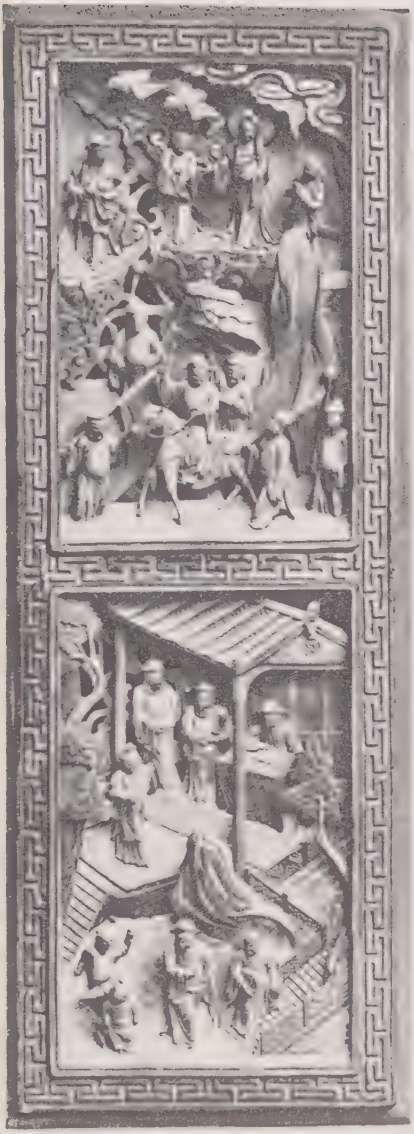
PLATTE 5 PLATTE 6

CHINESISCHE FARBIGE HOLZRELIEFS. PRIVATBESITZ MÜNCHEN.

PLATTE 6

PLATTE 5

RÜCKSEITEN DER UMSTEHEND ABGEBILDETEN CHINESISCHEN HOLZRELIEFS.



PLATTE 7

PLATTE 8

CHINESISCHE FARBIGE HOLZRELIEFS. PRIVATBESITZ MÜNCHEN.

PLATTE 8

PLATTE 7

RUCKSEITEN DER UMSTEHEND ABGEBILDETEN CHINESISCHEN HOLZRELIEFS.

Nr. 6 unten. Vielleicht eine Darstellung des Li-Tai-Po mit seinen fünf Genossen, mit denen er während seiner jüngeren Jahre zusammen verborgen in den Bergen von Schantung lebte. „Sie sangen dort", wie es in der Lebensbeschreibung heißt, „trinkselige Lieder und schwelgten im Wein. Man nannte sie die sechs lustigen Brüder vom Bambus-Bach".

Soweit die Deutungen von Professor Franke. Die chinesische Expertise glaubt in den Tafeln Nr. 7 und 8 Szenen von einem historischen Brückenbau zu erkennen, in Nr. 5 und 2 Ereignisse aus dem Leben eines chinesischen Vizekönigs,

der als einfacher Mann seine Laufbahn begann und dann zu den höchsten Beamtenehren gelangte. Wir lassen die Namen der Dargestellten absichtlich weg, da sie in der uns vorliegenden Überlieferung offensichtlich verstümmelt sind und nur irreführen können.

Ob es sich nicht doch um eine zusammenhängende Darstellung aus dem Leben des Dichters handelt, event. teilweise um Szenen aus seinen Werken, das muß vorderhand einmal offen bleiben.

Was nun den Stil der Reliefs und damit die Bestimmung ihrer Entstehungszeit anlangt, so weist alles in eine ziemlich frühe Periode, ob aber in die Zeit des Kaisers Kang-Hi im 17. Jahrhundert oder noch in die Mingzeit[3]), soll nicht mit

[3]) Der Expert der chinesischen Zollbehörde nimmt die Entstehung der Tafeln um 1400 n. Chr. an (Anmerkung des Besitzers).

Sicherheit behauptet werden. Durch die tadellose Erhaltung der Stücke darf man sich nicht beirren lassen. Sie sind während der Revolution aus dem Schatzhaus des im Text abgebildeten Long-wha-Tempels bei Shanghai gekommen, wo sie nach vielleicht nur kurzem praktischen Gebrauch seit langer Zeit gelegen haben mögen. Die Frische der Komposition, der Reichtum an Formen der Bäume und Blätter, die, man möchte sagen, jugendlich naive Darstellung der Affekte, das völlige Fehlen stereotyper Bewegungen weist jedenfalls auf eine hohe Blütezeit der Kunst hin.

Diese Zeilen, mit denen wir die Abbildungen begleiten, sollen weder über den Inhalt noch über die kunsthistorische Stellung der Werke Endgültiges aussagen. Der Zweck wäre erreicht, wenn die Veröffentlichung Anlaß gäbe zur weiteren Forschung über die einzigartigen Stücke.

ABB. 1. TAUFE CHRISTI. BRONZERELIEF. AUGSBURG, ST. MORITZ.

# EIN WERK PETER VISCHERS IN AUGSBURG

VON ALEXANDER MAYER

Die Ueberlieferung hat nur wenige Namen deutscher Gießer des 15. und 16. Jahrhunderts auf uns gebracht; mit Vischer, Hans Löffler, Stefan Godl und wenigen anderen ist ihre Zahl beinahe erschöpft und alle Werke, die sich in deutschen Gauen vorfanden, suchte man auf diese wenigen Namen zu vereinigen. Namentlich Vischers Werkstatt hatte unter dieser Zuweisungswut zu leiden. Während das Werk der anderen Künstler infolge ihrer mehr lokalen Bedeutung immerhin nur durch räumlich ihrer Wirkungsstätte naheliegende Werke bereichert wurde, wurde der Vischerschen Gießhütte, gestützt auf die bekannte Stelle in den Aufzeichnungen Neudörfers: „Die größten Güss aber, so er gethan hat, findet man in Polen, Behaim, Ungarn, auch bei Chur- und Fürsten, allenthalben im heiligen Reich", alles zugeschrieben, was zwischen Rhein und Weichsel an ehernen Werken aus dieser Zeit vorhanden war, wenn es auch mit den Erzeugnissen der berühmten Gießerfamilie nichts anderes gemein hatte, als das edle Material. Trotzdem wurde bis jetzt ein Werk nicht mit Vischer in Verbindung gebracht, obgleich es sicher aus der berühmten Nürnberger Gießhütte hervorgegangen ist, deren stilistische Eigentümlichkeiten es in derart schlagender Weise besitzt, daß ihm das Vischer-Zuweisungen gegenüber gewiß berechtigte Mißtrauen wohl nicht entgegentreten wird.

Im rechten Seitenschiff von St. Moritz zu Augsburg befindet sich ein Bronzerelief mit einer Darstellung der Taufe Christi (Abb. 1). Die Höhe des Reliefs beträgt 88 cm, die Breite 70 cm. Die Szene ist von einem Dreipaß umrahmt, über dessen Seiten sich links das Wappen der Vikarierbruderschaft von St. Moritz, rechts das der Herren von Schwabeck (Schwabegg) befindet[1]). Christus steht in der Mitte mit gefalteten Händen und leicht geneigtem Haupt. Neben ihm rechts kniet auf dem mit gravierten Grasbüscheln bedeckten Ufer der Täufer und vollzieht die heilige Handlung. Links hinter dem Heiland steht ein Engel, der ein Gewand hält. In den Wolken thront Gott-Vater, die Rechte segnend erhoben. Rechts im Vordergrund erblickt man einen Ritter in voller Rüstung, der durch die Inschrift „MARICZ" an der Brust als der heilige Mauritius gekennzeichnet ist. In der Rechten hält er eine Fahne; mit der Linken stützt er sich auf einen Schild, der wieder die Wappenzeichnung der Vikarierbruderschaft trägt. Sein Schwert trägt am Knauf die Buchstaben I. H. S. Links im Vordergrund steht der heilige Bartholomäus, der in der linken Hand sein Attribut, das Messer, hält; mit der Rechten berührt er den vor ihm knieenden Stifter. Neben diesem rechts sein Wappen. Mit Rücksicht auf das redende Wappen dürfte es sich, was die Person des Dargestellten anbetrifft, um Johannes Fischer, Kanonikus und Pfarrer bei St. Moritz, Siegler des Bischofs von Augsburg, handeln, der als Stifter einer Messenstiftung am 6. Juni 1513 erwähnt wird[2]).

[1]) Für die Feststellung der Wappen und andere Aufklärungen lokaler Natur bin ich Herrn Dr. Eberhard Hanfstaengl in München zu größtem Dank verpflichtet.

[2]) Dr. Alfred Schröder. Die Vikarierbruderschaft bei St. Moritz, ihre Gründung, Verfassung und ihr ältestes Anniversarienbuch. Zeitschr. d. hist. Vereins f. Schwaben und Neuburg. XIX. Jahrg. 1892.

Abb. 2. Epitaph des Henning Goden. Erfurt, Dom.

In der Literatur wurde die Platte nur wenig berührt. Josephi[3]) erwähnt sie kurz. Riehl[4]) spricht sie als ein Werk der Augsburger Gießerei an, wobei er auf die 32 Brustbilder zum Maximilians-Grabmal in Innsbruck hinweist. Da diese aber, wie Riehl selbst bemerkt, verloren gegangen sind, fehlt jede Möglichkeit, mit stilkritischen Vergleichen einzusetzen, und man kann einem Zuweisungsversuch an die Augsburger Plastik kaum ernstlich näher treten. Dehio[5]) kennzeichnet die Platte treffend als „ausgezeichnetes Bronzerelief mit Taufe Christi um 1520".

Das Werk gehört in die eklektische Epoche der Vischerschen Gießhütte an den Anfang der 20er Jahre des 16. Jahrhunderts. In dieser Zeit ist eine kleine Anzahl von Epitaphien, die sowohl durch den allgemeinen Stilcharakter, als auch durch den Stoff des Dargestellten eng miteinander verknüpft sind[6]), nämlich das Epitaph der Margarethe Tucher im Dom zu Regensburg von 1521 (spätere Replik im bayrischen Nationalmuseum zu München), das Epitaph der Familie Eissen in der Ägidienkirche zu Nürnberg von 152?, das Epitaph für Henning Goden (2 gleichwertige Exemplare im Dom zu Erfurt und in der Schloßkirche zu Wittenberg) entstanden, denen sich das Augsburger Werk anschließt. Diese Arbeiten sind insgesamt hauptsächlich durch zwei Momente gekennzeichnet.

[3]) Dr. W. Josephi. Die mittelalterliche Metallplastik in Augsburg. Zeitschrift d. hist. Vereins für Schwaben und Neuburg. XXIX. Jahrg. Augsburg 1903.
[4]) Berthold Riehl. Augsburg. Leipzig, E. A. Seemann. 1903.
[5]) G. Dehio. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Bd. III. E. Wasmuth. Berlin 1908.
[6]) W. Bode. Geschichte der Deutschen Plastik. Berlin. G. Grote 1885.

Durch eine großgedachte, klare, hochrenaissancemäßige Komposition, die auf Peter den Älteren hinweist, und durch eine ungleiche Detailbehandlung, die die Mitwirkung mehrerer, teilweise inferiorer Gehilfen annehmen läßt. Auf das Epitaph in der Moritzkirche treffen beide Eigentümlichkeiten zu. Nicht nur der kompositionelle Allgemeincharakter stimmt mit den anderen erwähnten Werken überein, sondern auch die uneinheitlich empfundenen Einzelfiguren finden auf den verwandten Werken nahe Analogien. Die größten Ähnlichkeiten sind mit dem Relief Henning Godens in Erfurt vorhanden (Abb. 2). Vor allem ist die Figur des knieenden Stifters mit dem Heiligen hinter sich, dessen Hand ihn berührt, auf beiden Tafeln beinahe gleich aufgefaßt; bis in einzelne Faltenzüge läßt sich diese Ähnlichkeit bei den beiden Stiftergestalten verfolgen, die wohl beide durch das der Vischerschen Werkstatt ungemein nahestehende und wahrscheinlich aus ihr hervorgegangene Epitaph des Probstes Kreß (Abb. 3) in der Lorenzkirche zu Nürnberg beeinflußt sind. Der Kopf Gott-Vaters mit seinem mild lächelnden Gesichtsausdruck ist auf beiden Reliefs beinahe gleich gebildet.

Abb 3. Grabtafel des Probstes Kreß. Nürnberg, St. Lorenz.

Abb. 4. Kopf des Heilandes vom Epitaph der Margarethe Tucher. Regensburg, Dom.

Der Kopf des Heilandes hingegen weist auf das berühmteste Werk dieser Zeit, das Tucher-Relief in Regensburg, hin (Abb. 4); beiderseits findet man frappante Ähnlichkeiten in Gesichtsbildung und Modellierung. Der verallgemeinerte Idealtypus des Kopfes des Erlösers deutet auf venezianische Vorbilder aus der Nähe der Lombardi, z. B. auf den segnenden Christus des Wiener Hofmuseums[7]). Beim heiligen Moritz wird von der am Magdeburger Ernst-Grabmal Peter Vischers geübten Darstellung des Heiligen als Mohr abgegangen, und derselbe als abendländischer Ritter gebildet. Der Heilige zeigt große Ähnlichkeit mit der Figur Hermanns VIII. auf dem bekannten Römhilder Doppelgrabmal, und die unmittelbare stilistische Weiterbildung des Römhilder Grafen stellt der Augsburger Heilige vor. Der heilige Bartholomäus hingegen zeigt ein archaisierendes Zurückgreifen auf viel frühere Monumente der Vischer, das man auch an anderen Werken — man

[7]) J. v. Schlosser. Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. I. Wien, A. Schroll 1910. Tafel V/1.

denke selbst an das Sebaldusgrab — wahrnimmt. Der Augsburger Bartholomäus ist nämlich im höchsten Grade durch die Gestalt des gleichnamigen Heiligen am Ernstgrab zu Magdeburg beeinflußt (Abb. 5). Bei beiden Gestalten findet man die derb realistische Gesichtsbildung und die eckigen Formen der unitalienischen Faltengebung, die mit der venezianisierenden Gewandbehandlung der anderen Figuren so ganz und gar nicht übereinstimmt.

Schließlich sei noch auf die eigentümliche Technik hingewiesen, die namentlich zur Kenntlichmachung der Stoffe und des Pelzwerkes angewandt wird, und die an der Wende des 1. und 2. Dezenniums des 16. Jahrhunderts in der Vischer-Werkstatt — es sei besonders auf die Römhilder und Krakauer Werke hingewiesen — verwendet wird. Außerdem lassen gewisse Härten, z. B. am Kopfe des Stifters, darauf schließen, daß die Platte über einem Holzmodell gegossen wurde.

Da sich also beinahe zu allen dargestellten Figuren Analogien auf anderen beglaubigten Werken finden, ist an der Herkunft des Epitaphs aus der berühmten Nürnberger Gießhütte kaum zu zweifeln, auf deren eklektische Arbeitsweise in diesem Zeitraum, die in späterer Zeit den Niedergang der Werkstatt zur Folge hatte, sie ein deutliches Licht wirft. Andererseits läßt aber die großangelegte klare Anordnung erkennen, wie weit schon damals in die deutsche Kunst das cinquecentistische Kompositionsideal eingedrungen war.

Abb. 5. Apostel Bartholomäus am Grabmal des Erzbischofs Ernst. Magdeburg, Dom.

# DIE PSEUDOSPANIER DER ALTEN PINAKOTHEK

VON AUGUST L. MAYER

Das wachsende Interesse für die italienische und spanische Malerei des 17. Jahrhunderts bringt neben der Klärung der Entwicklungsgeschichte der betreffenden Malerschulen durch die kritische Überprüfung der einzelnen Werke die Ausscheidung einer großen Anzahl von Bildern nicht nur aus dem Oeuvre einzelner berühmter Meister, sondern aus der bisher namhaft gemachten Schule überhaupt mit sich. Durch diese Reinigungsarbeit nehmen dann auch bisher weniger beachtete Meister der italienischen und der vlämischen Schule des 17. Jahrhunderts eine weit greifbarere Gestalt als bisher für uns an.

Man hat schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in erster Linie aber im 19. Jahrhundert in außerspanischen Sammlungen besonders Porträts und lebensgroße Genrestücke, die sehr naturalistisch erfaßt, pastos gemalt waren und ein kräftiges, tiefes Kolorit zeigten, ohne sonstigen Grund der spanischen Schule zugeschrieben, und wenn man sie nicht den allerersten Meistern wie Velazquez zuwies, so nannte man, da man vielfach doch die vlämische Note in diesen Stücken spürte, solche Künstler, die, wie man aus Künstlerlexiken wußte, gewisse Beziehungen zur vlämischen Kunst unterhielten, wie Pedro de Moya und Antonio Pereda.

Auch die Münchner Alte Pinakothek besitzt eine ganze Reihe von solchen pseudospanischen Bildern, es sind nicht weniger als 13 von den 37 Gemälden, die als spanische Arbeiten bis zur großen Neuordnung durch Tschudi im Spanischen Saal hingen.

Daß der Tod Senecas und die Kreuzabnahme des hl. Andreas keine Arbeiten Riberas, sondern sichere Jugendwerke des Luca Giordano sind, daß die z. T. jetzt in Schleißheim untergebrachten Philosophen Nr. 1256 und 1257 weder Ribera noch Giordano angehören, sondern einem zweitklassigen neapolitaner Nachfolger Riberas, haben wir schon vor längerer Zeit zu beweisen gesucht[1]).

Daß der Knabe mit dem Tamburin, früher Mazos Schule zugeschrieben, nichts mit spanischer Kunst zu tun hat, sondern ein unzweifelhaftes Werk von Amorosi ist, haben Hermann Voß und der Schreiber dieser Zeilen unlängst an anderer Stelle näher ausgeführt[2]).

Das „Porträt eines Seehelden“ (Abb. 1), wohl Bildnis eines vlämischen Admirals, galt lange als Arbeit eines höchst mäßigen Schülers des Alonso Cano, Blañez Benedetto Rodriguez, der schon aus zeitlichen Gründen nicht als Autor in Betracht kommen kann. Die alten Mannheimer Inventare des 18. Jahrhunderts geben den Namen des Autors ganz richtig an: „Herman(o) Adr. Dirickx“. Dieser Dierickx kam um 1650 nach Madrid, wo er in den Jesuitenorden eintrat. Da man seinen Namen in der vlämischen Form nicht gut aussprechen konnte, fügte er sich in die spanische Fassung Rodriguez. Das Bild ist vielleicht schon vor der Übersiedelung

[1]) A. L. Mayer, Jusepe de Ribera S. 139 u. 140.

[2]) „Der Cicerone“ IV. (1912) 468 und 557.

Abb. 1. A. Dirickx: Bildnis eines Seehelden. München, Alte Pinakothek.

des Malers nach Madrid entstanden, jedenfalls war der Porträtierte kein Spanier, wie man nach seinem Gesichtstyp wohl ruhig behaupten darf.

Gleichfalls der vlämischen Schule eingereiht ist jetzt der um 1640 gemalte, in Rot gekleidete „Edelmann mit dem Hund" Nr. 1298 (Abb. 2), der noch in der kurfürstlichen Galerie zu Düsseldorf als Arbeit von Rubens galt und als Pendant zu dem Porträt des Kardinalinfanten Ferdinand von Rubens (Nr. 790) aufgehängt war. Aus unbekannten Gründen wies man das Stück später Pereda zu, bis Wilhelm Schmidt als erster wieder auf den vlämischen Charakter des Stückes hinwies[3]). Daß das Bild jedenfalls nicht holländisch ist, wie Voll meinte[4]), beweist schon die Tatsache, daß das Porträt, unter holländischen Arbeiten eingeordnet, völlig aus diesen Arbeiten herausfällt, während es im Vlamensaal unter den Rubensstücken aufgehängt sich ausgezeichnet eingliedert und dort wie selbstverständlich ausnimmt. Voll wies zur Begründung seiner Ansicht auf das G. Metsu zugeschriebene große Porträt im Louvre (Nr. 2464) hin. Allein, wenn auch unser Stück im ersten Augenblick unwillkürlich an das Pariser Bild erinnert, so wirkt es doch farbiger, bunter, eben vlämischer als das mit Metsu in Verbindung gebrachte Louvrebildnis. In allerjüngster Zeit hat sich bei mir immer mehr die Vermutung verstärkt, daß der Autor wie sein Modell auch nicht in Flandern zu finden ist. Der Porträtierte macht einen überaus deutschen Eindruck, die Art der Frisur wie auch der Kragen ist — wie uns von Hofsteede de Groot bestätigt wurde — weit mehr deutsch als vlämisch. Blickt man sich nach einem Maler auf deutschem Boden um, der dieses Porträt geschaffen haben könnte, so kommt man bald auf den Namen des Franz Leux, des Wiener Hofmalers. Dieser Künstler, der als Stillebenmaler große Verwandtschaft mit eben jenem Pereda besitzt, dem früher das uns hier

[3]) Zahns Jahrbücher X. 50.

[4]) Führer durch die Alte Pinakothek, S. 175.

[5]) Vgl. Ernst Ebenstein: Der Hofmaler Franz Luycx, ein Beitrag zur Geschichte der Malerei am österreichischen Hofe. Jahrbuch der Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses. XXVI. 183 ff.

beschäftigende Bildnis zugeschrieben wurde, zeigt in seinen gesicherten Werken nicht nur eine ganz ähnliche Farbengebung, sondern auch die gleiche Technik, man vergleiche beispielsweise nur die etwas manierierte Malerei der Handschuhe.

Für südholländisch möchten wir das früher „Spanisch um 1660" bezeichnete Brustbild eines Kriegers in Harnisch und mit Pelzkappe in ovaler Fassung (Nr. 1313 Abb. 3) ansprechen. Vor allem ist das Bild mit 1660 zu spät datiert. Es wird wohl um 1640 entstanden sein. Das Bild ging in der Mannheimer Galerie unter dem Namen des Velazquez, wurde schon von Curtis (Velazquez and Murillo Nr. 193a) als solcher angezweifelt und bald war man sich klar, daß dieses Stück nichts mit Spanien zu tun habe. Während aber bereits Eisenmann, allerdings mit zu früher Datierung und unhaltbarer Attribution des Bildes an Honthorst, auf den Norden verwiesen und Jacobsen[6]) längst der Wahrheit nahegekommen war, indem er die Vermutung aussprach, ob das Bild nicht vlämisch oder holländisch, gar aus der Schule Rembrandts sein könnte, glaubte Reber eher an italienische, speziell genuesische Provenienz. Wir können beim besten Willen weder in Typ noch Tracht noch Technik etwas Italienisches, Genuesisches in diesem Porträt erkennen. Man hat noch bis in die jüngste Zeit geglaubt, alle Bilder, die sich nicht gut in bekannte Schulen unterbringen lassen, nach Spanien oder nach Genua abschieben zu können. Wie die Pseudospanier, so werden auch die verschiedenen Pseudogenuesen nun allmählich in ihr wahres Vaterhaus zurückgeführt werden. Unser Stück dürfte wie gesagt unbedingt nach Südholland gehören und von einem Utrechter Meister stammen, dessen Namen ein besonderer Kenner dieser Schule hoffentlich einmal herausbringen wird.

Abb. 2. Franz Leux (?): Edelmann mit Hund.

Bald auf den Namen Moyas, bald auf den Peredas gingen zwei große Genrestücke der Alten Pinakothek: „Ein jugendlicher Cavalier läßt sich von einer Zigeunerin weissagen, während ihm eine Geldbörse entwendet wird" (Nr. 1299) und eine „Lustige, schäckernde, kartenspielende Gesellschaft" (Nr. 1300 Abb. 4). Das Bild

[6]) Kunstchronik VIII, 253.

Nr. 1299 wurde erst im 18. Jahrhundert durch Anstückungen oben und links zum gleichgroßen Gegenstück zu Nr. 1300 gemacht.
Man war sich längst darüber klar, daß diese beiden Bilder zu einer größeren Gruppe gehören. Zu ihr gehören die beiden kleineren Repliken unserer Stücke in der Karlsruher Galerie, die Varianten von Nr. 1299 in der Sammlung G. A. Tamm zu Stockholm, signiert *Co . . . ff.* und die in der Galerie zu Valenciennes (Abb. 5), signiert Jo. Co., dort als Carreño registriert, ferner die lustige Gesellschaft mit dem rauchenden Cavalier im Buckingham Palace in London, wovon die Sammlung Raczinski eine Variante besitzt. Überall werden diese Bilder der spanischen Schule zugewiesen. Noch jüngst hat sich Valerian von Loga[7]) bei der Klassifizierung eines Reiterstückes der Sammlung Sir William von Horne in Montreal (das aber unseres Erachtens gar nichts mit den Bildern unserer Gruppe zu tun hat) abgemüht, einen spanischen Namen zu finden, der mit Co beginnt, und ist auf den als Künstler für uns gar nicht charakterisierbaren, nur durch die ältere Literatur bekannten Contreras gekommen. Wir selbst vermuteten schon seit geraumer Zeit, daß der Autor all dieser Genrebilder gar nicht unter den Spaniern gesucht werden dürfe, sondern daß er wohl sicher ein reiner Vlame sei. Diese Vermutung wurde in jeder Beziehung zur Gewißheit, als mich mein Kollege Rudolf Oldenbourg auf den engen Zusammenhang des „Rauchers“ von Jan Cossiers im Museum zu Antwerpen mit den Münchener Stücken aufmerksam machte. Das Rätselhafte der bisher nicht zu bestimmenden Signaturen auf den Bildern in Valenciennes und Stockholm löst sich nun von selbst.

Abb. 3. Südholländisch um 1640. Soldatenporträt.

Der „Raucher“ des Antwerpener Museums (Katal. Nr. 38 Abb. 6) besitzt formell die allergrößte Verwandtschaft mit dem auf dem Gruppenbild im Buckingham-Palast: Das Kostüm, der Hut mit seiner charakteristischen Silhouette, die brennende Kerze im Leuchter. (Wie der Antwerpener Katalog wohl richtig ver-

[7]) Repertorium XX, 442.

Abb. 4. Jan Cossiers: Lustige Gesellschaft. München, Alte Pinakothek.

Abb. 5. Jan Cossiers: Der junge Cavalier unter den Zigeunern. Valenciennes, Museum,

mutet, ist dieses Bild nur ein Fragment eines ehemaligen, größeren Gruppenbildes. Der Katalog verweist auf eine Skizze bei H. G. Hoblyn, Ashford, Lodge, Halstead, Essex, wo man neben dem Tisch mit dem Leuchter einen Mann und eine junge Frau sieht, die sich liebkosen.) Abgesehen davon aber weisen die Bilder unserer Gruppe die gleichen koloristischen, zeichnerischen und technischen Eigentümlichkeiten auf wie das Antwerpener Stück. Besonders charakteristisch für Cossiers sind die weichen, langfingrigen, ganz knochenlos wirkenden Hände, die Vorliebe für reiche, bunte Kostüme, ein lebhaftes, aber doch gegen andere vlämische Arbeiten etwas gedämpft wirkendes Kolorit, für ein dekoratives Empfinden und eine breite, aber im Grund doch sehr oberflächliche, eben aus der dekorativen Neigung des Künstlers zu erklärende Malweise. Ganz schematisch legt er die Köpfe der Figuren im Mittelgrund in ein sehr äußerliches Helldunkel, gewöhnlich ist da nur die obere Wangenpartie und die Nasenspitze beleuchtet. Der Ausdruck der Figuren ist sehr wenig durchgeistigt, seinem Humor fehlt, wie schließlich allem bei ihm, die nötige Tiefe und Durchschlagskraft.

Abb. 6. Jan Cossiers: Der Raucher. Antwerpen, Museum.

Das Geheimnis seines Erfolges — und daß er Erfolg mit diesen Genrestücken hatte, beweist nichts besser als das häufige Vorkommen von Varianten und Repliken — beruhte wohl gerade auf dieser äußerlichen, oberflächlichen, gefälligen Art des Künstlers. (Daß Cossiers Genrebilder geschaffen hat, war von jeher bekannt, nur dachte man bisher nie daran, unsere Gruppe mit Cossiers in Verbindung zu bringen, und so konnte noch der jüngste Biograph des Malers, K. Zoege von Manteuffel in Thiemes „Allgemeinem Künstlerlexikon“ schreiben[8]), daß kein Bild dieser Gattung von ihm mit Sicherheit nachzuweisen sei.)

Diese Genrestücke, so vlämisch sie in allen Punkten, vor allem auch in den Frauentypen, sind, zeigen noch mehr als die religiösen und mythologischen Schöpfungen, daß Cossiers von Rubens ziemlich unabhängig war. Daß die

[8]) Art in America I. 103.

signierten Stücke im Prado, der Narziß und der Prometheus, stark an Rubens erinnern, erklärt sich leicht daraus, das Cossiers hier nach Entwürfen des Rubens gearbeitet hat. (Die Bilder waren mit vielen anderen wie bekannt ursprünglich zur Ausschmückung des Jagdschlosses El Pardo bei Madrid bestimmt.)

Mit den Genrebildern des Cossiers in engstem Zusammenhang steht ein Kniefigurenstück, eine lustige musizierende Gesellschaft (nur Männer) darstellend, die als Velazquez in der Sammlung Braidotti zu Görz hängt (h. 1.00 br. 1.37 m). Ob das Bild von Cossiers selbst gemalt ist, lassen wir dahingestellt sein, sicher aber stammt es aus seiner Werkstatt und ginge dann wohl auf ein verschollenes Original von Cossiers' Hand zurück.

Mit den beiden großen Genrestücken ist aber der Besitz der Pinakothek an Arbeiten des Jan Cossiers noch nicht erschöpft. Es dürfte noch ein weiteres, bisher der spanischen Schule zugewiesenes Bild von dem Antwerpener Meister stammen: das männliche Porträt Nr. 1295 (Abb. 7). Dieses Brustbild, zuletzt als Werk aus der Schule des Juan Bautista del Mazo geführt, läßt sich aber in keiner Weise als spanische Arbeit halten. Dagegen weist es vor allem in technischer Hinsicht die größte Verwandtschaft mit den Werken des Jan Cossiers auf.

Abb. 7. Jan Cossiers: Männliches Bildnis. München, Alte Pinakothek.

Zum Schluß sei hier noch auf zwei Pseudospanier in der Würzburger Universitäts-Sammlung hingewiesen. Zwei Köpfe, durch Aufschriften als Rutilius und Cardanus gekennzeichnet, werden dort Ribera zugeschrieben. Th. von Frimmel, der schon verschiedentlich merkwürdige Bestimmungen von Gemälden als frühen Arbeiten von Velazquez veröffentlicht hat, erklärte vor kurzem im zweiten Heft einer neuen Publikation „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" (p. 44), diese beiden Stücke stünden im engsten Zusammenhang mit den Frühwerken des Velazquez aus der Zeit um 1620. Einmal sind die beiden Bilder in ihrer Qualität für Velazquez viel zu gering, dann aber dürften sie der spanischen Schule überhaupt abzusprechen und sicher einem italienischen Meister zuzuschreiben sein. Einen Namen dafür zu finden überlassen wir einem für dieses Gebiet berufeneren Spezialisten.

[1]) VII, 513.

# VON DEN BAYERISCHEN FILIALGALERIEN

VON FRANZ VON REBER

## D. ERLANGEN

### Einleitung.

Obwohl schon 976 urkundlich erwähnt, blieb doch Erlangen lange Jahrhunderte und selbst über die Zeit seiner Zugehörigkeit zu Würzburg und Bamberg wie zur Krone Böhmen hinaus ein unbedeutendes Gemeinwesen. Die auch über die Erhebung zur Stadt (1398) bleibenden dörflichen Gepflogenheiten gaben keinen Anlaß zu künstlerischer Betätigung, während Bamberg, Nürnberg und Forchheim auf dem Wege waren, in dieser Beziehung eine hervorragende Stelle in Deutschland zu erreichen. Auch der Übergang Erlangens von König Wenzel an den hohenzollernschen Burggrafen Johann III. von Nürnberg (1402) brachte zunächst keinen Wandel.

Die uralte Hauptkirche St. Martin, wie die 1383 gestiftete Marienkirche, gehörten sogar noch zur Pfarrei St. Martin in Forchheim und es besteht kein Grund, diesen Kultbauten künstlerische Bedeutung zuzuschreiben. Ja selbst das Reformationsjahrhundert verlief ohne nennenswerte Hebung. Die Verhältnisse hatten sich vielmehr im folgenden Säkulum durch den dreißigjährigen Krieg noch verschlimmert, indem Erlangen wiederholt geplündert und verbrannt und so heruntergebracht wurde, daß sogar zu notdürftigem Wiederaufbau lange Zeit Mut und Mittel fehlten. Erst die 1686 erfolgte Aufnahme der Refügiés, der nach der Aufhebung des Toleranzedikts von Nantes flüchtigen französischen Reformierten, gab den Anstoß zu einem namhaften Aufschwung, indem Markgraf Christian Ernst die Gründung der Neustadt in die Hand nahm und mit dem 1700 erbauten markgräflichen Schloß besiegelte.

Freilich kann das nüchterne Gebäude, obwohl durch Lage und Dimensionen von stattlicher Wirkung, künstlerische Ansprüche nicht besonders befriedigen. Wenn zwei Markgräfinnen, Elisabeth Sophie, die Gemahlin Christian Ernst's und dann die Witwe des Markgrafen Friedrich, Friederike Karoline, ihren dauernden Wohnsitz in dem Schlosse nahmen, so ist dies wohl vielmehr dem reizvollen Schloßgarten als dem Schlosse selbst zuzuschreiben. Der plastische Schmuck desselben bewies sehr dilettantischen Kunstbetrieb, für welchen charakteristisch ist, daß die Kolossalstatue, welche die Markgräfin Elisabeth Sophie ihrem Vater, dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, errichten wollte, unvollendet blieb, weil sich beim Herausarbeiten aus einem im Hofgarten aufgestellten Steinblock ergab, daß die Pferdebeine das Gewicht der Reiterstatue nicht zu tragen vermochten. Auch der sonstige Statuenschmuck des Gartens war mäßig dekorativ. Ansprechender dagegen jedoch die Pavillongruppe der Orangerie 1704.

Nächst der Anlage der Neustadt entscheidend für die Hebung Erlangens wurde die vom Markgrafen Alexander 1743 gegründete Universität. Nicht sofort für die Erscheinung der Stadt. Denn sie war in die 1742 aufgehobene Ritterakademie gezwängt, welche schon 1646 Christoph Adam Groß von Trockau gestiftet hatte, einen Häuserkomplex von unvorteilhafter Gestalt. Alexander, wie dessen Erben,

die Könige von Preußen, fanden weder Neigung noch Anlaß zu künstlerischer Betätigung in der verarmten Stadt, die während der napoleonischen Kriege durch Kontributionen, Einquartierungen, Brände, Mißwachs, Hungersnot und Krankheiten auch an Bevölkerung um ein Fünftel zurückgegangen war und während der französischen Okkupation 1806—10 nur mehr eine Kopfzahl von 8800 aufwies. Erst mit der Einverleibung der Stadt in Bayern (1810) blühte Erlangen auf durch die Pflege von Wissenschaft und Dichtkunst, ohne jedoch zunächst es zu einer solchen der Kunst zu bringen, wie es denn auch noch ein Jahrhundert lang zu keiner anderen Kunstsammlung gelangte als zu dem graphischen Attribut der Universität und zu der archäologischen Abgußsammlung. Während die fränkischen Bischofsitze zu Aschaffenburg, Würzburg und Bamberg und die markgräfliche Residenz zu Ansbach, abgesehen von Nürnberg, längst schöne Gemäldesammlungen aufwiesen, war es Erlangen erst im letztvergangenen Jahrzehnt geglückt, eine kleine Gemäldesammlung zu erhalten, welche auf Ansuchen der Friederica Alexandrina 1905 von der bayerischen Staatsregierung bewilligt wurde. Sie ist aus einer Auslese von Gemälden der Alten Pinakothek wie der Depots von Schleißheim und Augsburg entstanden und war vom Verfasser dieses mit Rücksicht auf kunstgeschichtliche Lehrzwecke besorgt und aufgestellt worden (Katalog von 1906). Sie wurde anläßlich der in den letzten Jahren erfolgten Rücknahme einiger Stücke durch die K. Pinakothekverwaltung neuerlich in erfreulicher Weise vermehrt.

Die Universität hatte zu der Aufnahme der Filialgalerie schöne und sehr brauchbare Räume angeboten, wobei der einzige Umstand zu beklagen ist, daß nicht das ganze Gebäude disponibel gemacht werden wollte. Ein Rest von Gemächern ist nämlich zurzeit für andere, der Museumsbestimmung sehr ferneliegende Universitätszwecke in Anspruch genommen worden, hoffentlich nicht endgültig. Denn diese Räume würden. geschmackvoll und zweckdienlich zugleich, wohl zur Erweiterung der Galerie adaptiert werden können, namentlich für einen Annex der Galerie durch Angliederung einer kleinen Sammlung neuerer Kunst, so wie sie am Museum der Universität Würzburg aus den Staatsbeständen geschaffen worden ist. Bei der jährlich in einer auch räumlich nicht unbedenklichen Weise sich mehrenden Staatssammlung neuerer Kunst in München dürfte sich hiezu auch reichliches Auslesematerial ergeben.

## DEUTSCHE MEISTER.

Es bleibt immerhin zu verwundern, daß die altdeutsche Abteilung der Erlanger Galerie, der letztgeschaffenen unter den bayerischen Filialgalerien, noch so viele bemerkenswerte Stücke enthält, nachdem doch kurz vorher nach Wiederherstellung des gotischen Herzogsschlosses zu Burghausen bei der verfügten Gemäldeausstattung aus Stilgründen in erster Linie auf die ältere deutsche Kunst hatte gesehen werden müssen. Allein die Klosteraufhebung zu Anfang des 19. Jahrhunderts wie die glänzende Erwerbung der Boisserée- und der Wallerstein-Sammlung hatte einen so großen Vorrat in bayerischen Besitz gebracht, daß ihn auch die größeren Galerien in München, Augsburg und Nürnberg nicht ganz erschöpfen konnten.

Selbstverständlich sind die bezüglichen Werke allerersten Ranges in den Hauptgalerien festgelegt. Aber selbst schon die wenigen nach Erlangen gekommenen Stücke der rheinischen Kunst geben eine gute Vorstellung von dem Entwicklungsgang der ältesten Malerschule Deutschlands in und um Köln. Den Reigen eröffnet die schöne Maria als Himmelskönigin über der Mondsichel sitzend, vom sog. Meister des Marienlebens (nachweisbar 1463—1480). Aus der Boisserée-Sammlung in die Pinakothek gelangt, wurde das Bild neuerlich, hauptsächlich des ungewöhnlich großen Formats wegen, jedoch ohne zureichende Begründung als Schulbild bezeichnet. Auch die Zuteilung des westfälischen Bildes des Lanzenstiches auf Golgatha an den Meister von Cappenberg um 1500 dürfte nicht zu beanstanden sein. Denn es ist sicher eine freie kleine Wiederholung des Altarbildes in der Kirche zu Cappenberg, von welchem der unbekannte Meister zurzeit den Namen trägt. Das schöne Werk wird charakterisiert durch die Hintergrundszene der Balgerei um die Kleider Christi, der Kreuztragung durch das Stadttor, der Bestattung Christi und der Erscheinung Christi im Limbus (Zweibrückener Galerie, Phot. von Bruckmann). Eine Schulkopie des Mittelbildes des Kreuzigungs-Triptychons im Museum von Neapel vom Meister des Marientodes (tätig um 1510—1530), zeigt Maria, Magdalena und Johannes vor dem Kreuzstamm und den Cruzifixus umschwebende mit Auffangen des Blutes beschäftigte Engel in reizvoller romantischer Landschaft (Boisserée-Sammlung).
Von späteren Kölnern ist das Triptychon von Bartel de Bruyn (1493—1537?) aus St. Kunibert in Köln von den Gebrüdern Boisserée erworben. Durch Absägung der Flügelrückseiten auf 5 Tafeln vermehrt, stellt das schöne Werk im Mittelbild am Fuß des Kreuzstammes die Beweinung des von Johannes gehaltenen Leichnams durch die h. Frauen, Joseph von Arimathia und Nikodemus, mit der Hintergrundszene der Grablegung dar, während die beiden Flügel die hh. Stephanus und Gereon mit den knienden geistlichen Stiftern und die ehemaligen Rückseiten die hh. Kunibert mit dem Kirchenmodell und Swibert mit dem achteckigen Stern zeigen. Kölnisch um 1520 endlich sind zwei ebenfalls aus Boisseréebesitz in die Pinakothek gekommene Familienbilder, von welchen das eine einen Vater mit vier Söhnen und das andere eine Mutter mit vier Töchtern darstellt.
Noch bemerkenswerter sind die oberdeutschen Meister vertreten. Obenan Albrecht Dürer (1471—1528). Noch nicht völlig aufgeklärt ist die Sachlage mit mit dem der Hand des Meisters sehr nahe stehenden Bildnis vom Vater des Meisters mit der Inschrift: „1497. Das malt Ich nach meines vatters gestalt. Da er war sibenzich Jahr alt. Albrecht Dürer der elter.“ Darunter das Monogramm. Das angebliche Original soll sich in englischem Privatbesitz befinden, ob aber dasselbe Bild, welches der Rat von Nürnberg an Karl I. von England abtrat, ist unsicher. Gewiß ist, daß zwei andere Kopien im Besitz des Herzogs von Northumberland in Sionhouse bei London und im Städelschen Museum in Frankfurt geringer sind, als das hier vorliegende Exemplar (vgl. Friedländer, Repertorium XIX, S. 12 fg.). Das Bild, das aus Rechbergschem Besitz in die Wallerstein-Sammlung gelangt war, wurde neuerlich von der K. Pinakothek ab-

getreten. Minder wichtig ist die übrigens gute, aus der Düsseldorfer Galerie stammende Kopie der Marter der zehntausend Christen unter König Sapor II. nach dem berühmten Original der Kaiserlichen Galerie in Wien, das Dürer 1508 für Friedrich III. von Sachsen gemalt hatte und das dann in den Besitz des Kaisers Rudolf II. gelangt war. Als gutes Schulbild ist ferner die aus der Wallerstein-Sammlung in K. bayerischen Besitz gelangte Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (?) zu betrachten: Maria mit Kind eine Birne in der Hand haltend, daneben ein Kind mit einem Lamm (Johannes?), rechts der h. Joseph, während drei Engelkinder musizieren und Blumen pflücken. Ferner steht dem Meister die Krönung Mariens mit den unterhalb den offenen Sarg umstehenden Aposteln, eine freie Wiedergabe eines unseren Ermessens niederländischen Malers nach dem Holzschnitte in Dürers Marienleben. Das Bild wurde 1904 in der Auktion Dahmen zu Aachen für den Staatsbesitz erworben. Als unmittelbarer Nachfolger Dürers ist Hans Leonhard Schäuffelein (1480—1539?) in einem das Haupt des Erlösers darstellenden Bilde vertreten. Das Gesicht ist ganz nach vorn gewandt, das lange Lockenhaar in der Mitte gescheitelt. (Aus der Zweibrückener Galerie, phot. von Hanfstängl und Bruckmann). Vielleicht noch ein Schüler Dürers war dann Jörg Pencz (1500—1550). Doch wird ihm das Bild mit dem h. Hieronymus wohl mit Unrecht zugeschrieben. Denn die aus dem Kloster Benediktbeuren stammende Kopie nach Jan Massys scheint zu gering für den tüchtigen Nürnberger Meister.

Von den schwäbischen Meistern finden sich nur zwei, jedoch sehr beachtenswerte Vertretungen. Die h. Brigitta in ganzer Figur auf gemustertem Goldgrund von dem in Ulmer Urkunden von 1484—1518 erwähnten Bartholomaeus Zeitblom zierte bis vor kurzem die Pinakothek, in welche sie aus der Wallersteinschen Sammlung gelangt war (phot. von Bruckmann). Interessanter aber ist ein Gouachebild auf Pergament von Hans Holbein d. J. (1497—1543), die klassische Legende vom Philosophen Pyrrhon darstellend, vielleicht ein Entwurf zu einer Fassadenmalerei, die aber als solche nicht ausgeführt wurde oder zerstört ist. Der eleatische Philosoph sitzt in stoischer Ruhe unter den aufgeregten Seeleuten auf sturmbedrohtem Schiffe. Auf einer Tafel am Mast: Pirrho. Heliensis. Plistarchi. Filius. Eine zweite Inschrift am Bug gibt: Oportere sapientem hanc illius imitare securitatem. Eine dritte unten rechts: Wer sich rechter Waisheit geprauchen wil der sol Angst und Triebsal nit achten vil. — Für das aus Würzburg stammende Bild ist nach Inhalt und Form Holbeins Urheberschaft kaum zu bezweifeln.

Eine recht schöne Vertretung des Lucas Cranach d. Ä. (1472—1553) bietet das Passionstriptychon von 1540, durch Absägung der Rückseiten der Flügeltafeln auf fünf Stücke vermehrt. Das Mittelstück des Hausaltars zeigt die figurenreiche Darstellung der Kreuzigung, bezeichnet am Fuß des Kreuzstammes mit dem Monogramm und der obengegebenen Jahrzahl. Der linke Flügel zeigt in drei Abschnitten die Ölbergszene mit der Ansicht von Jerusalem im Hintergrunde, die Dornenkrönung mit der Verspottung und die Kreuzschleppung mit Simon von Cyrene und einem den Frauen die Zunge zeigenden Kriegsknechte.

Der rechte Flügel stellt in drei Abschnitten die Geißelung mit einem Geißelschwinger, der Christus beim Haar faßt, und einem die Dornenkrone mit einer Zange flechtenden Kriegsknecht, das Eccehomo mit den beiden herbeigeführten Schächern und die Auferstehung mit den vorn liegenden erwachenden Kriegern dar. Die vormalige Rückseite des linken Flügels gibt Christus als Schmerzensmann, blutüberströmt, in den auf der Brust gekreuzten Händen Geißel und Rute haltend, einen vorzüglichen Akt in ganzer Figur. Die einstige Rückseite des rechten Flügels bietet als Gegenstück die Mater dolorosa. (Aus der Zweibrückener Galerie.)
Von späteren deutschen Malern steht obenan der Augsburger Christoph Amberger (1500–1561?) mit dem Bildnis eines jugendlichen, die Vließkette tragenden Fürsten. Zeigt schon das hübsche Bild italienischen über die Burgkmair Schule hinausgehenden Einfluß, so direkt tintorettischen Christoph Schwarz (1550 bis 1592) in einem Familienbild (Familie des Künstlers?), bestehend aus den Gatten mit drei Kindern, die einen teppichbelegten Tisch umgeben, auf welchem ein Säugling liegt. Nicht so sicheren Ursprungs ist die Kreuztragung mit Veronika und Simon von Cyrene (aus der Residenz zu München) und die abgenommene Rückseite desselben Bildes mit der Grablegung. Die Reminiszenz an Dürer klingt noch nach in dem Augsburger Joh. Georg Fischer (1580–1643), der als bayerischer Hofmaler viel mit Restauration in der Dürersammlung des Kurfürsten Max I. beschäftigt war und dessen Übermalungen neuerlich mit Recht beseitigt wurden. Das gute hier vorliegende, aus der kurfürstlichen Galerie in München stammende Bild einer figurenreichen Kreuztragung zeigt rechts Johannes mit den h. Frauen und links einen bärtigen Knecht, der die Hinrichtungswerkzeuge trägt und einem jüngeren Genossen die dreisprachige Inschrifttafel zeigt. Als Nachahmung nach Adam Elsheimer (1578–1620) endlich muß die bergige Landschaft mit dem betenden Täufer betrachtet werden, wohl als Gegenstück zu dem kleinen Elsheimer (aus Mannheim in die Pinakothek gelangt) mit der Herde in einer Hügellandschaft gemalt (Bode, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen I. 1880 p. 247).
Der neueren Zeit nähern sich dann fünf deutsche Gemälde. Zunächst das weniger bedeutende Marienbild des Müncheners Joh. Andreas Wolf (1652–1716). Dann die große Ideallandschaft mit der biblischen Staffage, vielleicht Abrahams Auszug aus Ur, von dem Münchener Franz Joachim Beich (1665?–1748), aus einem bayerischen Kloster sammend. Weiterhin ein Bildchen des Weimarer Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774), des durch seine Nachahmungen bekannten Dresdener Hofmalers. Es zeigt einen Marktschreier vor seinem Tische, auf welchem ein rauchender Affe sitzt, rechts ein Zwerg (Imitation der Manier des Teniers, aus der kurfürstlichen Galerie in München). Erfreulicher ist eine Landschaft mit Felsenschloß von dem zurzeit zu wenig geschätzten Mannheimer Georg Friedrich Meier (Mayer) 1735–1809, einem Schüler des Hein und Casanova, nicht ohne unmittelbares Naturstudium, und eine Baumlandschaft mit dem Hirschtöter Odysseus in Claude Lorrains Geschmack von Lorenz Schönberger aus Vöslau (1770–1847). Sie bilden eine kunstgeschichtlich nicht wertlose Repräsentation der unselbständig reproduktiven Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts.

## DIE NIEDERLÄNDER

sind noch reicher in guten und zum Teil vorzüglichen Stücken vertreten als die deutschen Meister. Und zwar ebenso in der vlämischen wie in der holländischen Gruppe. Die Vlamen zunächst bieten auch Gemälde der früheren Epoche. So in zwei Werken der Nachfolge des Roger van der Weyden, von welchen das eine, nämlich das Brustbild des dornengekrönten Christus mit erhobener Rechten und an die Brust gelegter Linken aus Schloß Ambras in die Pinakothek gelangt ist, während eine Kreuzabnahme mit dem von Maria, Johannes und Magdalena gehaltenen Leichnam aus dem Freisinger Schlosse stammt. Von geringerer Bedeutung ist die von unbekannter Hand herrührende Kopie der Vision des Ezechiel nach Raphael, welche übrigens ebensowohl einem Utrechter als einem Vlamen der Zeit um 1540 zugeteilt werden kann. Geringer erscheint auch die Nachbildung der Raphaelschen Handzeichnung in Gotha (Crowe und Cavalcaselle, Raphael, II S. 465/6), die Beweinung Christi vor der Grabesrotunde darstellend, bei welcher Joseph von Arimathia (?) den Leichnam auf dem Schoße hält, während Maria von Johannes und einer h. Frau gestützt wird und Magdalena mit Nikodemus (?) assistieren. (Aus der Zweibrückener Galerie in Staatsbesitz gelangt.) Bezeichnet und datiert dagegen (Jan de Hemessem 1546) ist ein gutes Bild von Jan Sander van Hemessem, eine heilige Familie mit Johannes, Joseph und Elisabeth vor der sitzenden Maria mit dem Kinde, aus dem Schlosse zu Neuburg a. d. Donau in die K. Pinakothek gelangt wie die zwei folgenden (phot. von Bruckmann). Von dem Antwerpener Bartel Sprangher (1546—1625?), Hofmaler in Prag, stammt ein kleines auf Kupfer gemaltes Bildchen, das eine Beweinung Christi darstellt, bei welcher zwei Engel die Maria stützen (aus der kurfürstlichen Galerie in München). Ebenso auf Kupfer gemalt ist das kleine Bild des Brüggers Pieter de Witte gen. Candit (1548—1628), als bayerischer Hofmaler so bekannt wie durch sein Schülerverhältnis zu Giorgio Vasari. Das Bildchen stellt die Beschneidung Christi dar mit Joseph, Maria, Anna und einem kerzentragenden jungen Paar. Minder sicher ist die Zuteilung einer mittelmäßigen Herdelandschaft an Paul Bril.

Sehr gut dagegen sind zwei bezeichnete und mit 1598 und 1620 datierte Bilder von Jan Brueghel d. Älteren (1568—1625). Das erstere, noch in der frühen Art des Künstlers eine figurenreiche Kreuzigung darstellend mit Maria in den Armen des Johannes und der Emporhebung des einen Schächers, ist auf Kupfer gemalt und gelangte aus der Mannheimer Galerie in die Pinakothek. Das zweite gibt eine auf Holz gemalte Waldlandschaft mit erlegtem Wild, das von den Nymphen der rechtssitzenden Diana zusammengetragen und auf Maultiere geladen wird. Die Figuren lassen auf Balen schließen (aus der kurbayerischen Galerie). Ein drittes ebendaher stammendes, eine Lände darstellendes Bild ist trotz der Bezeichnung ohne Jahr für den Meister zu gering. Ebenso zu gering für Frans Francken jun. (1581—1610) erscheint das unbezeichnete dem Genannten zugeschriebene Bild mit der Beschneidung Christi gleicher Herkunft, wie auch das dem Hendrik van Balen (1573—1632) zugeteilte olympische Göttermahl für den durch seine sorgfältige Manier bekannten Maler zu roh erscheint (phot. von Hanfstängl).

Man darf natürlich nicht erwarten, daß in einer jungen, hauptsächlich aus in der Pinakothek entbehrlich gewordenen oder aus Depotbeständen gebildeten Galerie der Heros der Antwerpener Schule, P. P. Rubens (1577—1640), hervorragend vertreten sei. Aber an zwei von den Rubensstücken ist die Hand des Meisters wohl beteiligt gewesen. So zunächst an der figurenreichen Auferstehung der Gerechten, wahrscheinlich jenem Bilde, das nach van den Branden unvollendet und als letzte Skizzenarbeit des Meisters im Nachlaß desselben sich vorfand und von Jan van Bockhorst als Gegenstück zu dem Sturz der Verdammten in der Suermondt-Galerie zu Aachen fertiggestellt wurde (aus Düsseldorf, phot. von Hanfstängl und Bruckmann). Auch der Drachentöter St. Georg zu Pferde ist eine nachträglich ausgeführte Skizze von Rubens (aus der kurbayerischen Galerie). Dagegen ist das männliche Bildnis sicher falsch als Rubens signiert und lediglich ein Schulbild. Von der Umgebung des Meisters dürften des David Teniers (1582—1640) Würfel spielende Bauern wohl echt gewesen sein, wenigstens scheint die Signatur echt, aber der Zustand und die Übermalung des Bildes tun ihm starken Eintrag. Schön und effektvoll dagegen ist ein größeres Bild von Frans Snyders (1579—1657), die Reiherbeize. Die bewegte Szene gibt einen Reiher, von Falken bedrängt, rücklings gegen ein sumpfiges Wasser stürzend, in dem ein Jagdhund schwimmt, während zwei Enten entweichen (1,10 : 2,25 m, aus der Mannheimer Galerie). Ebenso schätzbar ist ein Tierstück von Paul de Vos (1590? —1678), einem Schüler des Rubens und Schwager des Snyders, mit der Darstellung eines Fleischerhundes, der seine Beute zähnefletschend gegen zwei Konkurrenten behauptet, ein Bild, das freilich durch das aus einem enthäuteten Ochsenkopf bestehende Beutestück von häßlicher Wirkung ist (aus der Zweibrückener Galerie).

Wird auch ein Sinken der vlämischen Kunst um die Mitte des 17. Jahrhunderts bereits fühlbar, so bietet Erlangen doch noch ein paar hübsche Genrestücke dieser Periode. So eine Barbierstube mit einem Bauer unter den Händen des Meisters, mit einem Mädchen und einem Jungen, dem Joos van Craesbeeck zugeschrieben. Gesicherter ist das mit D. R. 1640 signierte Gassenbubengenre des David Ryckaert (1612—1661), die Darstellung eines sitzenden Mannes, der einem knienden Jungen, auf welchem rittlings ein Kamerad hockt, die Augen verdeckt, verrät noch den Einfluß der Brouwer und Teniers (wie das vorstehende Bild aus der Zweibrückener Galerie, phot. von Bruckmann). Auch das ebendaher stammende Pferdestück von Pieter van Bloemen (1657—1720) verrät noch gute Qualitäten. Selbst die verhältnismäßig späte Gruppe von sechs bezeichneten und mit 1764 datierten Stücke des allzu fruchtbaren antwerpischen Hofmalers des Kurf. Max III. von Bayern, Pieter Jacob Horemans (gest. 1776), erscheinen wenigstens in den vier Küchenstilleben gut, in den weiblichen Genrefiguren dagegen allzu fabrikmäßig.

Recht erfreulich ist auch die Abteilung der Holländer vertreten, namentlich durch die Zuwendungen der letzten Jahre aus den Pinakothekbeständen. Natürlich fehlt auch hier die in Holland schwache Palast- und bei dem mit Ausnahme des Utrechter Sprengels reformierten Charakter der Bevölkerung seltene

Kirchenkunst, die Hauskunst: Genre, Landschaft, Tierstück ist weitaus überwiegend. Das Cinquecento spielt keine Rolle, der älteren Zeit gehört nur ein übrigens mäßiges Bild des Haarlemers Jan Mostaert (1474–1555) an, eine Anbetung der Könige mit dem Gefolge unter der Türe, zwei Hirten am Fenster und dem h. Joseph neben den Tieren (aus Klausen in Tirol, phot. von Bruckmann). Mit dem Namen Rembrandt verbinden sich mit Unrecht zwei geringe Stücke, die Ruhe auf der Flucht und das Brustbild eines alten bärtigen Mannes, ersteres aus Düsseldorf, letzteres aus Mannheim. Gut und echt dagegen ist das aus dem Schlosse zu Würzburg stammende Bild des Rembrandtschülers Gerbrandt van den Eeckhout (1621—1672). Es stellt die Segnung Esaus durch den sterbenden Isaak in Gegenwart der Rebekka dar und ist mit dem teilweise erhaltenen Künstlernamen bezeichnet. In der Bestimmung unsicher erscheint die dem Pieter Codde (1599—1672) zugeschriebene Musik- und Tanzgesellschaft, übrigens ein gutes Genrebild besserer Stände, wie das vorige aus der Pinakothek und aus der Sammlung Carl Theodors dahin gelangt (phot. Bruckmann). Von den großen Genremeistern fehlen zwar der übrigens eigentlich der Gruppe der Vlamen zugehörige Adriaen Brouwer, wie Ostade, Jan Steen u. a., dafür aber ist der Nachahmer des ersteren, Hendrik Maertens Sorgh gen. Rockes (1611 bis 1669) in zwei Wirtsstubenbildern gut vertreten. Das eine, 1646 datiert, zeigt in einer Dorfschänke drei zechende Bauern, während eine Frau Zwiebeln schält, eine Alte ein Kind reinigt, ein Mann sich die Nase zuhält und eine vor dem Kamin knieende Magd Feuer schürt (von König Max I. gekauft, phot. v. Bruckmann). Noch besser erscheint das zweite, gleichfalls bezeichnete Stück mit einem vor Trinkern und Rauchern geigenspielenden Bauern und dem bierzapfenden Schänkwirt (aus der Zweibrückener Galerie). Vorzüglich vertreten ist in drei bezeichneten Bildern aus der Mannheimer Galerie der Leydener Gerard Dou (1613—1675), ein Schüler Rembrandts. Das erste, 1654 datiert, gibt eine alte Gemüse- und Heringhändlerin, die von einer Kundin Zahlung erhält und von einem Bettler um Almosen angesprochen wird, im Hintergrunde das Haarlemer Tor von Leyden. Das zweite Bild, von 1658, stellt ein Mädchen in halber Figur dar, das eine brennende Kerze in eine Laterne steckt und dabei zum Fenster hinaussieht. Das dritte zeigt eine alte Frau, die mit zwei Kindern an einem mit Schinken, Steinkrug und einer das Abendbrot beleuchtenden Lampe besetzten Tisch sitzt und Brot schneidet. Von den drei bezeichneten und 1662 datierten Bildchen des Douschülers Frans van Mieris (1635—1681) aus Leyden stellt das eine die Frau des Künstlers im Brustbild dar und bildet das Gegenstück zu dem in der Pinakothek befindlichen Selbstbildnis des Künstlers, das zweite einen Kavalier in Halbfigur mit Harnisch, Federbarett und Tonpfeife, das dritte dessen Gegenstück, eine Frau mit einem Hündchen spielend. Die drei miniaturartigen Werke stammen sämtlich auch aus der Mannheimer Galerie und sind von köstlicher Delikatesse. Hier möge dann die Lustige Gesellschaft des Haarlemer Ostadeschülers Richard Brakenburg (1650–1702) angereiht werden, ein figurenreiches Schänkebild von selten großem Format (111 : 147 cm), das jedoch hinter den Brouwer und Ostade weit zurücksteht.

Der ernsteren Utrechter Art war der Blomaertschüler Cornelis Poelenburg aus Utrecht (1586—1667) gefolgt. Von den zwei monogrammierten Bildern ist die Darstellung der Geburt Christi mit dem von Hirten und Engeln adorierten in der Krippe liegenden Kinde sehr schön, während die Landschaft in ihrer Nachfolge nach Elsheimer durch die öfter wiederholte Entdeckung des Fehltritts der Calisto mit Diana und den Nymphen etwas fad erscheint. Geringer ist ein Nachfolger des Poelenburg, Bartholomaeus Breenberg aus Deventer (1599 bis 1659), mit einem Eremiten vertreten, verhältnismäßig besser der Maler künstlicher Beleuchtung, Gottfried Schalcken (1641—1706), der Schüler des S. Hoogstraeten und G. Dou. Läßt auch dessen büßende Magdalena kalt (aus Mannheim), so erscheint in einem zweiten Bilde mit den beiden Mädchen, von welchen die eine mit der Hand ihr Kerzenlicht gegen den Mutwillen des anderen zu schützen sucht, die durchscheinende Hand gut nach der Natur beobachtet. Eine stattliche Folge von acht religiösen Bildern repräsentiert den Rotterdamer Adriaen van der Werff (1659—1722), einen Schüler des Eglon van der Neer, sämtlich bezeichnet und zwischen 1705 und 1713 datiert. Kein Wunder, daß die Werke des Künstlers, welche bis vor kurzem ein ganzes Kabinett der Pinakothek füllten, so zahlreich zur Verfügung der Filialgalerien standen, denn van der Werff arbeitete lange als Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, des Gründers der Düsseldorfer Galerie. Die Gemälde stellen die Heimsuchung, Geburt Christi, Darstellung im Tempel, den Knaben Jesus im Tempel, den Ölberg, die Auferstehung, die Himmelfahrt und das Pfingstfest dar. Zahl und peinliche Ausführung wirken ermüdend. Gering endlich sind zwei Bilder eines Werff-Schülers, Jan Philips van der Schlichten (1681—1741), beide bezeichnet und mit 1731 und 1732 datiert, einen Dorfmusikanten und den h. Andreas darstellend, beide aus der Mannheimer Galerie.

Von den holländischen Tiermalern finden wir sehr ansehnliche Stücke. Nur ein paar Werke fallen ins Gebiet der Herdenmalerei. So vor allem ein hochinteressantes Werk von Paul Potter (1625—1654), wohl irrtümlich angezweifelt wegen seiner etwas harten Technik. Denn die nicht bezeichnete ruhende Rinder- und Ziegenherde mit dem italienischen Bergstädtchen im Hintergrunde entspricht ganz seinen anderen noch unreifen Frühwerken vom Anfang der vierziger Jahre (phot. von Hanfstängl und Bruckmann). Recht gut ist auch die ruhende Herde des Haarlemers Willem Romeyn, eines Berchemschülers (gest. nach 1693) voll bezeichnet und datiert mit 1665 (Düsseldorfer Galerie). Ebenso die gleichfalls bezeichnete Gruppe eines Lastzugs mit Pferden und Esel, einem Treiber und einem Mädchen wie Weidevieh im Mittelgrunde (Zweibrückener Galerie, phot. von Bruckmann). Geringer erscheint die bezeichnete ruhende Herde des Amsterdamers Michiel Carrée (1666—1747), gleichfalls eines Schülers Berchems. Reicher vertreten ist das Pferdestück, einschließlich Gefechtsbild. Zunächst durch ein gutes, aus Zweibrücken stammendes Reitergefecht des frühverstorbenen Palamedes Palamedesz gen. Stevaerts (1607—1638). Dann durch zwei aus dem Ansbacher Schloß gekommene Gegenstücke des in mehreren Sätteln gerechten Pieter van Laar, gen. Bamboccio (gest. vor 1675), einen Pferdestall und

spielende Facchini darstellend. Mehrfach begegnet der Hauptmeister dieses Fachs der Haarlemer Philips Wouwerman (1619—1668), wie der Vorgenannte auch in Genre und Landschaft bewährt, in monogrammierten guten Bildern. Der Aufbruch aus dem Lager mit dem signalblasenden Schimmelreiter, dem weinschänkenden Marketender und dem Biwak würfelnder Soldaten ist sogar ein sehr schönes Werk. Auch die Zigeunergruppe mit dem Kavalierpaar und Bauern und die Bauernfamilie mit dem säugenden Weib und einem Schimmel, sämtlich aus der Zweibrückener Galerie, sind gute Stücke. Weniger das Reitergefecht auf dem Kornfelde mit dem wahrscheinlich unechten Monogramm, ein Bild, das von Bredius dem Jan van der Stoffe oder Jan Marten de Jonge zugeschrieben wird. Die Zuteilung des monogrammlosen Zweikampfes um eine halbentblößt auf dem Boden liegende Dirne von Wouwerman ist trotz der Schönheit des Bildes sehr fraglich (aus der Mannheimer Galerie, phot. von Bruckmann). Hier angereiht sei der Utrechter Herman van Lin (nachweisbar zwischen 1659 und 1670), dessen bezeichnete Plünderung auf dem Schlachtfelde von guter Qualität ist. Geringer sind zwei Reitergefechte des Haarlemers Jan von Huchtenburg (1646—1733), eines Schülers von Thomas Wyck und Nachahmers des Wouwerman (wie das vorstehende Bild aus der Zweibrückener Galerie).

Auch im Gebiete der Landschaft bieten sich einige gute Stücke dar. Auf einem bezeichneten Bilde des Haarlemers Jan Wymants (um 1600 bis nach 1679) überwiegt freilich die Gestalt eines Jagdhundes den landschaftlichen Grund. Auch das schöne bezeichnete Abendbild des Utrechters Jan Both (1610—1652) zeigt in dem einen Bach durchwatenden Landvolk und in der von einem berittenen Bauer getriebenen Herde eine gewichtige Staffierung (phot. Bruckmann). Nicht minder anerkennenswert sind zwei Bilder des besten Bothschülers Adam Pynacker (1621—1673), von welchen die Abendlandschaft mit der von einem berittenen Bauern durch ein Gewässer getriebenen Kuh auch voll bezeichnet ist (Phot. Bruckmann), während die Baumlandschaft mit den von einer Magd getriebenen Weidetieren trotz der fehlenden Bezeichnung unverkennbar erscheint. Bezeichnet ist auch die hübsche kleine Waldlandschaft von Jan van der Meer, Vermeer van Haarlem (1628—1691), während eine Rheinlandschaft (?) des Rotterdamers Herman Saftleven (1610—1683), wohl eines Schülers seines gleichnamigen Vaters, minder ansprechend ist. Eine geringe Mondlandschaft aber ist dem Aart van der Neer (1603—1638) entschieden abzusprechen. Die sämtlichen aufgeführten Landschaften entstammen der Galerie in Zweibrücken.

Ein stattliches Architekturbild bietet der Rotterdamer Anthonis de Lorme (nachweisbar zwischen 1640 und 1666) in dem Innern einer Renaissancekirche toskanischer Säulenordnung, das von vielen Figuren belebt und durch einen Kronleuchter erhellt ist (Mannheimer Galerie). Das Blumen- und Früchtestück endlich vertreten zwei Gemälde der Rachel Ruysch aus Amsterdam (1664 bis 1750), einer Schülerin des Willem von Aelst, längere Zeit neben A. van der Werff Hofmalerin in Düsseldorf. Das eine, bezeichnet mit dem vollen Namen und 1709, stellt einen Blumenstrauß in einer Glasvase (wie das folgende aus der

Mannheimer Galerie), das andere gleichfalls bezeichnete Bild außer einem Blumenkorb verschiedene Früchte und ein Vogelnest dar.

## DIE ITALIENER

machen neben der abgerundeten Kollektion der Niederländer, die auch durch ihre Aufstellung in dem hübschen Orangeriesaal vorteilhaft wirkt, einen minder erfreulichen Eindruck. Der verfügbare Vorrat war für diese Gruppe geringer, und man mußte, um dem kunstwissenschaftlichen Lehrbedürfnisse zu genügen, zum großen Teil mit Schulbildern und mit Kopien sich zu behelfen suchen. Nach zeitlicher Ordnung obenan stehend ist ein Marienbild der byzantino-florentinischen Schule (um 1300), 1809 durch Dillis in Florenz erworben. Dem 15. Jahrhundert gehören an das einen Mönchskopf darstellende Freskofragment der Schule des Fra Giovanni da Fiesole und das Rundbild mit der Geburt Christi (Crowe und Cavalcaselle III, 118) von Dillis 1808 in Florenz gekauft. Das Cinquecento wird nur durch Kopien vertreten. Sehr hübsch ist die Kopie der Gioconda (Mona Lisa) im Louvre, auch interessant durch das im Vergleich zum Original des Lionardo da Vinci farbigere Inkarnat. Etwas zu weichlich erscheint die Kopie der Madonna von Raphael in der Sammlung des Lord Northbrook in London (von Karl Theodor erworben, phot. von Hanfstängl). Gut ist auch die Kopie der h. Familie von Andrea del Sarto, Maria mit dem Kinde, dem h. Johannes und zwei anderen Knaben darstellend, die Replik von Correggios Engelskopf (Fresko) und dem lesenden Amor aus der Erziehung des Amor von Correggio in der Nationalgalerie zu London (phot. von Hanfstängl).

Ähnlich verhält es sich mit dem Cinquecento Norditaliens. Dem Bernardino Luini (1475 bis nach 1533) zugeschrieben und möglicherweise eine Kopie nach diesem, aber späterer Entstehung, ist die Darstellung Mariens mit den zwei Kindern, von welchen Johannes dem auf dem Knie der Mutter sitzenden Christuskinde eine Narzisse reicht (aus der kurf. Galerie München). Ansprechender ist die Halbfigur der reuigen Magdalena, ebenfalls lombardisch um 1580 (von König Maximilian I. gekauft). Auch ein Bild aus der Schule des Jacopo Bassano, vormals dem Christoph Schwarz zugeschrieben, aus dem Schloß zu Freising, ist nicht ohne Verdienst. Es stellt den an einen Baumstrunk gebundenen pfeildurchbohrten Sebastian dar, der den Blick ausdrucksvoll nach oben richtet. Richtig benannt sind die beiden Allegorien des Krieges und der Religion von Andrea Michieli il Vicentino (1536—1614) aus einer Folge von anderen Allegorien aus der Residenz zu München, von welchen sich die Mehrzahl in der Galerie zu Augsburg befindet. Die Repräsentanten des Kriegs, Mars und Minerva, Vigilantia und Fortitudo, erscheinen aber so nüchtern und leer, wie jene der Religion mit Saturn, Theologie, Glaube, Hoffnung und Liebe.

Ansehnlicher vertreten sind die Caraccisten: Annibale Caracci (1560—1609), freilich nur in einem Schulbild, den h. Rochus als Almosenspender in einer wirren Umgebung von Blinden, Lahmen, Kranken und anderen Bettlern darstellend (von Kurfürst Karl Theodor erworben). Besser erscheint die heilige Familie in Halbfiguren von Bartolommeo Schidone (1570—1616) aus der Zweibrückener Galerie. Von den beiden Kopien nach Guido Reni (1575—1642) ist das schlafende Jesus-

kind mit dem Kreuz in der Rechten (aus Mannheim) von zarter Qualität, die Schmückung der von Grazien und Amoretten bedienten Venus dagegen sehr mäßig. Wenig besser scheint das freilich sehr dunkle Bild des Giovanni Lanfranco (1580—1647), Christus am Ölberg mit dem Engel und den drei schlafenden Jüngern (aus der Mannheimer Galerie). Einige den Caraccisten ferner stehende Seicentisten liefern auch recht gute Originale. So der Venetianer Carlo Saraceni (1585?—1625), ein Nachahmer des Caravaggio, in einem Tod Mariens mit dem h. Petrus, der unter den Aposteln voran trauernd auf einem Schemel sitzt. (Aus dem Schloß in Würzburg.) Oder Matteo Preti il Calabrese (1613—1699), der seinen Lehrmeister Lanfranco in seinem Martyrium des h. Bartholomäus durch seine süditalienischen Einflüsse übertrifft (aus der kurfürstlichen Galerie zu München). Oder der Florentiner Carlo Dolce (1616—1686), ein Schüler des Jac. Vignale, in einem rückseits bezeichneten und mit 1640 datierten Bilde der Maria mit dem stehenden Jesuskind, das Rosen hält, wie Maria Lilien, einem zart duftigen Bilde aus der Düsseldorfer Galerie (photographiert von Hanfstängl und Bruckmann). Recht gut ist auch Carlo Maratta (1625—1730), ein Schüler des Römers A. Sacchi, vertreten in einer Darstellung der Vision des Johannes auf Patmos, dem die von Engeln umgebene Maria auf dem siebenköpfigen Drachen und der Mondsichel erscheint (aus der Zweibrückener Galerie, phot. von Hanfstängl). Ebenso der Römer Ciro Ferri (1634—1689), ein Schüler des P. Berettini, in einer Madonna mit der h. Martina, der das Jesukind eine Lilie reicht. Interessant ist ein Reiterkampf des sonst seltenen Filippo de Liano d'Angeli, gen. „il Napolitano", zwei einander mit Pistolen beschießende Panzerreiter vorn und andere Gefechtsszenen im Mittelgrund darstellend (aus der Zweibrückener Galerie). Dem 18. Jahrhundert gehört endlich ein Landschaftsmaler an, Andrea Locatelli (1695—1741), Schüler des P. Anesi, dessen anmutige Küstenbilder, von welchen die Sammlung zwei echte und eine für seine sonnige Art zu dunkle Nachahmung (sämtlich aus Zweibrücken stammend) darbietet, im Lauf des Säkulums zur Vedute und namentlich zu der rentablen Ruinenvedute führte, welche ihrerseits im 19. Jahrhundert in der Photographie ersticken sollte.

Drei französische Stücke bilden nur einen belanglosen Anhang. Das männliche Bildnis nach Nicolaus Poussin? ist ohne charakteristischen Wert. Nur von dekorativer Bedeutung sind auch zwei Landschaften italienischen Charakters der Nachfolge des Claude Lorrain (gest. in Rom 1682), wenn auch die Abendlandschaft mit der dichten Baumgruppe ansprechend ist. Allein die Hauptmeister der Rokokozeit fehlen gänzlich.

# EIN NICHTBEACHTETES WERK DES NICOLAUS GERHAERT VON LEYDEN

VON FRIEDRICH BACK

Die Tätigkeit dieses Bahnbrechers der Spätgotik war bisher nur für süddeutsche Orte bezeugt: Straßburg, Konstanz, Baden, Passau, Wien. Indem die neuere Forschung Einwirkungen seiner Kunst auf Veit Stoß, Simon Leinberger und andererseits auf elsässische Meister zu beobachten anfängt, scheint seine Bedeutung für die Geschichte der süddeutschen Plastik noch zu steigen.

Die Zahl seiner sicheren Arbeiten, die allein der Untersuchung zugrunde gelegt werden dürfen, ist allerdings kleiner als August Richard Mayer in seinem Buche über den Meister angenommen hatte; nach der Kritik von Baum, Loßnitzer und Vöge bleiben allein die beiden, nur in Abguß erhaltenen Büsten und das Relief in Straßburg, der Kruzifixus von Baden, die Grabplatte Kaiser Friedrichs III. in Wien[1]). Um so wichtiger ist das vollsignierte Werk vom Jahre 1462, das im mittelrheinischen Gebiet erhalten und in den beigegebenen Abbildungen 1 und 2 wiedergegeben ist: die Grabplatte des Erzbischofs Jacob von Sierck († 1456) in Trier. Das Denkmal, zu dem sie gehörte, stand ursprünglich vor dem Hochaltar der Liebfrauenkirche. Die Platte befindet sich jetzt im Diözesenmuseum[2]).

Die Künstlerinschrift, am Fußende der Platte unter dem Rande, fast ganz erhalten, lautet: Nicola' * Gerardi * de Leyd' * . . . . egit * 1462 *[3]).

Die Inschrift ist sowohl durch die Genauigkeit, mit welcher der Meister hier seinen Namen angibt, wie durch das frühe Datum von besonderem Interesse. Wir haben hier das früheste nachweisbare Werk Nicolaus Gerhaerts vor uns.

Der Meister ist 1463 zuerst in Straßburg bezeugt, er erhielt 1464 das Bürgerrecht,

---

[1]) August Richard Mayer, „Nicolaus Gerhaert von Leiden" (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 131) Straßburg 1910, Baum in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1911 S. 421 f., Max Loßnitzer, „Veit Stoß" Leipzig 1912, Wilhelm Vöge in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. Band 24 1912/13 S. 97 ff.; die übrige neuere Literatur bei Vöge S. 97.

Was die Wirkungen Nicolaus Gerhaerts betrifft, so leuchtet mir der von Vöge festgestellte Einfluß auf den Meister der Kolmarer Altarskulpturen „Nicolaus von Hagenau" ein. Von den zwei Passauer Arbeiten, die Loßnitzer anführt, macht die Portalbekrönung am Rathaus eher als der Kruzifixus den Eindruck eines Schulwerkes (Veit Stoß Taf. 28 f.). Sehr beachtenswert scheint Loßnitzers Vermutung, daß Veit Stoß von Nicolaus Gerhaert Anregungen empfangen habe. Die Komposition der Figur König Casimirs IV. (Loßnitzer Tafel 11 S. 70) hat mit der Trierer Arbeit des Nicolaus Gerhaert eine nähere Verwandschaft.

[2]) Erwähnt von Brower, Annales Trevirenses II 289, Lotz I 594 (damals „in einer dunklen Kapelle am Dom") und, mit Abbildung der Seitenansicht, von Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler in den Rheinlanden I 3 S. 93, Tafel 50. Ausführlicher besprochen von Domvikar D. Wiegand im „Führer durch das Diözesanmuseum zu Trier" 1905 S. 34 ff. Die Aufnahmen verdanke ich der Direktion des Trierer Provinzialmuseums; die Sonderaufnahme des Kopfes, von cand. arch. Metzke, wurde mir von Professor Dr. Pinder vermittelt. Die Maße sin dca. 1,20 : 2,50, Reliefhöhe 0,40 m. Material Kalkstein (nach Mitteilung des Direktorialassistenten Dr. Steiner in Trier).

[3]) Stadtarchivar Dr. Kentenich, der die Inschrift sorgfältig nachgeprüft hat, erkannte in der letzten Ziffer, die ich früher nach Wiegand als 7 angegeben hatte (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt 1912 S. 110) richtig eine 2.

ABB. 1 NICOLAUS GERHAERT VON LEYDEN GRABMAL DES ERZBISCHOFS JACOB VON SIERCK † 1456

TRIER, DIÖCESAN-MUSEUM

ABB. 2. NICOLAUS GERHAERT V. LEYDEN: GRABMAL DES ERZBISCHOFS JACOB V. SIERCK. TRIER, DIÖZESANMUSEUM.

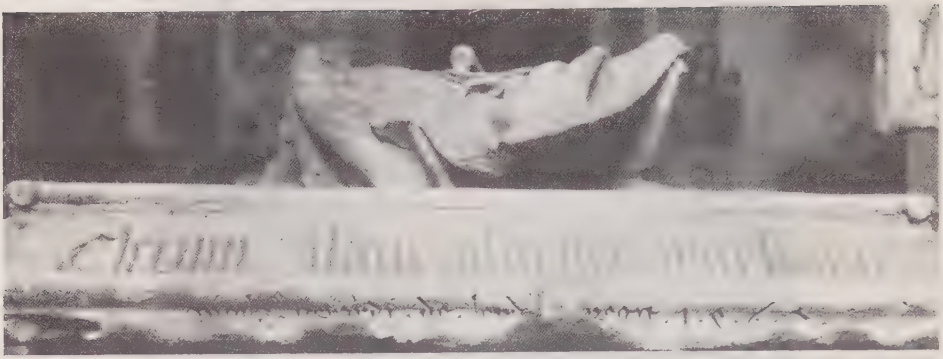


Abb. 3. Künstlerinschrift am Fußende der Grabplatte des Erzbischofs Jacob von Sierck.

nachdem er vorher Schutzbürger gewesen war[4]). Hat er das Trierer Werk von Straßburg aus geschaffen oder war er, ehe er nach Straßburg ging, einige Zeit in Trier seßhaft? Die Frage muß offen bleiben, obwohl es nahe liegt, Trier als eine Etappe von den Niederlanden her zu denken. Im Kloster Maximin zu Trier, dessen künstlerisches Leben nach Kentenichs Urteil um diese Zeit wieder aufblühte,[5]) regierte damals (1452—1482) ein Abt Anton von Straßburg, er konnte den Meister nach Straßburg empfohlen haben.

Daß Nicolaus Gerhaert bereits vor den ersten in Straßburg bezeugten Arbeiten, die in das Jahr 1464 fallen, einen festgegründeten Ruf besaß, zeigt ja der Brief Kaiser Friedrichs III. vom Jahre 1463, in dem er die Stadt Straßburg bittet, ihm den Künstler zu überlassen, damit er ihm etliche Grabsteine baue[6]). Der Trierer Kirchenfürst stand in besonderen Beziehungen zum kaiserlichen Hofe. Der feingebildete, scharfsinnige, geschäftskluge Mann hatte 1442 an Stelle des Mainzer Erzbischofs das Amt eines Erzkanzlers übernommen[7]). Vielleicht hat lediglich das Trierer Grabdenkmal die Aufmerksamkeit des Kaisers auf Nicolaus Gerhaert gelenkt.

Die Gestalt des Erzbischofs ist liegend gedacht, im Unterschied vom Herkommen, das auch bei horizontaler Aufstellung der Platte an der Standfigur festgehalten hatte. Und welche Wandlung hat sich im übrigen vollzogen. Man mag das Mainzer Daun-Denkmal vergleichen, das am Mittelrhein die vorausgegangene Periode besonders glänzend vertritt. Das schöne Oval des Kopfes ist aufgegeben. Dem Daunbildnis verlieh wesentlich das Pathos in Mund- und Augenlinien einen individuellen Zug: hier liegt eine bis zum Knochengerüst eindringende Beobachtung zugrunde, deren Ergebnisse dann doch in großen Massen zusammengefaßt sind. In den Gewändern hat der konventionelle, reiche Fluß der Säume aufgehört, einfache, große Kurven umschreiben die Kasula.

Ähnlich wie in dem Badener Kruzifixus ist die Haarmasse in mehrere Bündel geordnet; die aufsteigenden, weitgespannten Augenbrauen erinnern an die Straß-

[4]) Mayer, S. 12.

[5]) Kentenich „Eine Trierer Goldschmiedefamilie", in der Trierischen Chronik N. F. II 1906 S. 145 ff.

[6]) Mayer, S. 63.

[7]) Brower, Annal. Trev. II 280.

Abb. 4. Detail vom Grabmal des Erzbischofs Jacob von Sierck. Trier, Diözesanmuseum.

burger Sibylle. Vöge hebt treffend eine besondere Lebenswärme an der Kunst des Nicolaus Gerhaert hervor. Wie unmittelbar fühlt man hier in den Armen den Strom des Lebens, der Muskeln und Sehnen spannt.

Für den Gewandstil des Meisters bringt das Werk eine wichtige Ergänzung unserer bisherigen Anschauung, die fast auf die Wiener Platte beschränkt war.

Die von den Armen gehobene Kasula bricht oben in kräftigen, eckigen Falten, unten beharrt sie in großen, ruhigen Flächen, dann nimmt der dünne Albastoff, der sich in der Fußgegend staut, die Bewegung wieder auf. Die Falten brechen bereits eckig, aber nicht durchaus scharfkantig, sie haben noch viel von der saftigen Weichheit des Daun-Denkmals.

Mit dem Sinn für Massenwirkung verbindet sich eine bereits sehr malerische Behandlung. Die Formen sind tief herausgeholt. Lose läuft das Rationale über die Faltentiefen der Kasula. In dem Gefältel der Handschuhe, in den wenigen feinen Falten, die am Kopfkissen die dralle, elastische Rundung unterbrechen, in dem leichten Auf- und Abschwellen der Kasula in ihren unteren, nicht gebrochenen Flächen wird die malerische Belebung besonders deutlich. Die Faltenkämme links von dem unteren Kreuz des Rationale zeigen rundliche Eindrücke, die schon der Kunst Backoffens vorgreifen.

Nicolaus Gerhaert hat nicht unmittelbar auf diesen erheblich jüngeren Meister eingewirkt. Aber ich glaube seinen Einfluß in dem Denkmal des Erzbischofs Adolf II. von Nassau im Kloster Eberbach († 1475) wahrzunehmen. Diesem hat bereits Hans Börger[8]) eine Sonderstellung unter den mittelrheinischen Grabdenkmälern jener Zeit zugewiesen. Er betont das überraschende Naturstudium und die Neuerung, daß die Figur hier zum erstenmal der Konzeption nach liegend gedacht ist.

[8]) Grabdenkmäler im Maingebiet S. 45 f. 77 Tafel 19.

Die Kunst Nicolaus Gerhaerts gab vermutlich zu diesen Fortschritten die Anregung. Der unbekannte Mainzer Meister ist im Realismus weiter gegangen. Die Freude an der Unterscheidung der verschiedenen, dickeren und dünneren Gewandstoffe hat ihn zu einem Reichtum des Faltenspieles verführt, das die monumentale Wirkung schädigt. Aber auch sein Gedanke, den Erzbischof als Leiche darzustellen, ist vielleicht durch das Trierer Denkmal angeregt worden.

Der Trierer Domvikar Dr. Wiegand gibt in seinem „Führer durch das Diözesanmuseum“ [9]) eine wichtige, aus einer älteren Handschrift geschöpfte Mitteilung über die ursprüngliche Gesamtanlage des Denkmals: „Die Grabplatte stand frei auf Pfeilern, unter derselben am Boden lag ein Leichnam, an dem Kröten und Schlangen nagten, eine Maus hatte sich im Ohre festgebissen.“ Auch die Inschrift am Rande der oberen Platte, die „in fürchterlichen und barbarischen Versen“ Schicksal und Verdienste des Erzbischofs mitteilt[10]), spielt an einer Stelle (subrodor anguibus umbra) auf dieses untere Bildwerk an, von dem leider gar nichts erhalten ist.

Abb. 5. Detail vom oberen Ende des Bischofsstabes am Grabmal des Erzbischofs Jacob v. Sierck.

Der Leichnam als Gegenstand der Grabmalskulptur ist in der mittelrheinischen Kunst vorher nicht nachweisbar[11]). In dem über ein Jahrzehnt jüngeren Eberbacher Grabstein sind die Motive der oberen und der unteren Platte kombiniert zu der als Leiche im Ornat daliegenden Gestalt.

An die niederländische und burgundische Plastik ließ sich Nicolaus Gerhaert bisher nicht anknüpfen. In der holländischen Heimat des Meisters ist, wie M. A. Pit mir mitgeteilt hat, nichts erhalten, was dem Sierck-Denkmal verwandt wäre. Aber der Gewandstil mit den breiten, saftigen Faltenrücken erinnert an die gemalten Steinfiguren des Genter Altars, in denen der „eckige Stil“ vorweggenommen war. Der Hinweis auf die Eycks ist nicht neu. Bei dem Straßburger Madonnenrelief Nicolaus Gerhaerts hat schon Loßnitzer[12]) hinsichtlich der Komposition wie der genremäßigen Auffassung an Jan v. Eycks Rolin-Madonna im Louvre erinnert.

Man darf ferner die Frage aufwerfen, ob der großzügige Geist des Trierer Denkmals nicht doch einen Aufenthalt in Dijon und die Bekanntschaft mit den Werken des Claus Sluter voraussetzt. Auch die kleine, nicht ganz deutliche Gruppe oben am Bischofsstab führt immer wieder in diese Richtung. Dort steht Maria dem Täufer gegenüber, das Kind strebt, in ähnlich lebhafter Bewegung wie in dem Straßburger Votivrelief, dem Lamm zu, das Johannes trägt.

[9]) S. 34 ff.

[10]) Brower II 289.

[11]) August Feigel erinnert mich an die dem Trierer Werk offenbar ähnlichen älteren Grabdenkmäler auf französischem Boden. Vergl. A. Michel, Histoire de l'art III 381 f.

[12]) S. 188. Anm. 256.

# BERICHTE DER STAATLICHEN SAMMLUNGEN, DER STÄDTISCHEN SAMMLUNGEN IN HEIDELBERG SOWIE DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN

## DIE NEUERWERBUNGEN DES BAYERISCHEN NATIONAL-MUSEUMS. JUNI MIT DEZEMBER 1913.

Der reichen Ernte des ersten Halbjahres, die naturgemäß auch die Mittel des Museums sehr in Anspruch genommen hatte, ließen sich im zweiten Halbjahr nur eine mäßige Zahl von Sammlungsobjekten anreihen. Am deutlichsten tritt diese gebotene Einschränkung bei der Plastik zu Tage. Hier sind als wichtige Erwerbung nur zwei in Holz geschnittene fliegende Engel von der Hand Tilmann Riemenschneiders zu nennen, die der Sammlung Julius Böhler in München angehörten und durch Tausch in den Besitz des Museums gelangten. Sie bilden, nachdem es vor einigen Jahren gelang, ein zweites Engelpaar zu dem schon vorhandenen ersten durch Entgegenkommen S. Exzellenz des Grafen Wilczek zu erwerben, eine willkommene Ergänzung zur Magdalenengruppe des früheren Münnerstätter Altars, von der jetzt nunmehr der die ganze Komposition abschließende Engel, der vermutlich eine Krone über dem Haupt der Büßerin hielt, abhängig ist. Wird es auch schwer sein, die ursprüngliche Anordnung der Gruppe an Hand des uns erhaltenen Originalkontraktes über die Fertigung des Altars wieder mit Sicherheit festzulegen, so bedeutet doch schon diese relative Vervollständigung und Zusammenfügung der wichtigsten Teile einen außerordentlichen Gewinn, der vor allem auch der künstlerischen Wirkung der Hauptfigur der Magdalena zugute kommt.

Außer dieser mittelalterlichen Arbeit konnten nur noch Werke des 18. Jahrhunderts der Sammlung zugeführt werden. Hieher zählen zwei Alabastergruppen ausgesprochen klassizistischen Gepräges, ruhende Genien darstellend, und zwei Alabasterporträtreliefs von Würzburger Fürstbischöfen, davon das eine wahrscheinlich das des Franz Ludwig von Ertal (1779—1795). Für die Kleinplastik in Ton, der im 18. Jahrhundert häufig zu Modellzwecken Verwendung fand, sind vor allem zwei Apostelfigürchen des bekannten Würzburger Bildhauers Johann Peter Wagner bezeichnend, die das Luitpoldmuseum in Würzburg aus seiner reichen Sammlung in höchst dankenswerter Weise als Leihgabe zur Verfügung stellte. Nicht weniger interessant erscheinen eine stattliche Anzahl von Tonmodellen und positiven Ausformungen aus einer Münchner Glockengießer-Werkstatt des 18. Jahrhunderts. Der Umstand, daß eine Reihe dieser Matrizen unverkennbar die elegante Hand Ignatz Gündters zeigt, weist darauf hin, wie man selbst Werken, die sich dem Auge der Allgemeinheit entzogen wie Glocken, trotzdem eine gediegene künstlerische Ausschmückung zuteil werden ließ.

Den Glanzpunkt unter den plastischen Neuerwerbungen des zweiten Halbjahres 1913 bildet die Bronzegruppe eines hl. Hieronymus, die als Leihgabe von der Firma Julius Drey gütigst überlassen wurde. Schon für sich allein betrachtet, fesselt das Werk durch seine hohen künstlerischen Qualitäten, durch die klare Komposition und die kontrapostische Rhythmik, durch die prachtvolle Modellierung des Aktes des Heiligen und durch die technischen Vorzüge eines vollendeten Gusses und einer warmen unberührten Patina. Erhöhtes Interesse zwingt aber auch noch die kunstgeschichtliche Stellung des Werkes ab, auf die gelegentlich im Jahrbuch noch näher eingegangen werden soll. Es genüge in diesem Zusammenhang, daß unsere Gruppe eine freie Replik eines der Flußgötter des Wittelsbacher Brunnens im Brunnenhof der Residenz ist; durch diese Beziehung ergibt sich die Provenienz des Werkes als einer Münchener Arbeit aus der Zeit Kurfürst Maximilians I. und aus dem Kreise Peter Candids und Friedrich Sustris.

Die Sammlung der Plaketten, deren Ausbau in den letzten Jahren ein besonderes Augenmerk zugewandt wurde, konnte durch einige charakteristische Arbeiten von Peter Flötner, A. Abondio und Hans Gar bereichert werden.

Die Abteilung Gemälde erfuhr Zuwachs durch ein Bild der Regensburger Schule, eine Szene aus dem jüngsten Gerichte, eine etwas derbe aber ikonographisch interessante Arbeit aus der Zeit gegen 1500, aus der Gegenstücke aus demselben Darstellungskreis bereits seit alter Zeit im Museumsbesitz sind. Über die ikonographische Stellung des Bildes wird an anderer Stelle berichtet werden.

Weitere Zugänge in der Abteilung für Gemälde waren ein fein gemaltes Bildchen, vermutlich von einem rheinischen Landschaftsmaler, der 30er Jahre des 18. Jahrhunderts, darstellend die Rückkehr des Kurfürsten Clemens August von Cöln, eines Prinzen aus dem Hause Wittelsbach, von der Falkenjagd zu seinem Jagdschlößchen Falkenlust; ferner eine farbig sehr interessante Skizze zu einem Altargemälde — der hl. Nepomuk trägt der Gottheit die Bitten der Kranken vor —, das der Würzburger Schule,und zwar aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entstammt.

Unter den Miniaturen sei noch ein Damenbildnis erwähnt, kostümlich ein typisches Beispiel der extravaganten Mode um 1780.

Den größten Zuwachs erhielt das Museum durch die Überweisung des Bestandes der Gewehrkammer aus der K. Residenz, die eine große Anzahl Meisterwerke der Waffenschmiedekunst umfaßt, so daß die Gewehrkammer unseres Museums jetzt die vollständigste und beste Sammlung süddeutscher Meister des 18. Jahrhunderts darstellt. Da an dieser Stelle in ausführlicher Weise die Sammlung behandelt werden wird, so sei hier nur eine summarische Aufzählung der Hauptmeister beigefügt. Von deutschen Meistern sind vertreten: Johann Georg Dachs, C. Josef Frey, P. Deisenberger in München, L. Ill, Andreas Ganz in Augsburg, Josef Mies in Mindelheim, die Familie Kuchenreuter in Regensburg, Jean P. Haman in Ansbach, Johann Jak. Bähr in Würzburg, Philipp Hess und Riegel in Zweibrücken, Matthé in Mannheim, C. W. Freund in Fürstenau, Lindenschmitt in Mainz, Grafenstein in Gotha und mit Prachtstücken der Rheinländer Armand Bongarde, der Waffenmeister des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz. Aus Österreich finden wir Felix Meier, Josef Hamerl, Josef Fruewirt in Wien; aus Italien die bekannten Namen Domenico Bonomino und Lacarino Cominazzo in Brescia. Von den Pariser Büchsenmeistern seien nur genannt Chasteau Puiforcat, Lambert Cozes, von den Lütticher Meistern Claude Niquet und Sauvage.

Zu den Büchsen gesellen sich noch eine große Anzahl Pistolen, Pulverflaschen, Degen und zahlreiches Jagdgeräte, wobei jede Abteilung wieder besonders kunstgewerblich hervorragende Stücke enthält.

Hier mögen als Werke, in denen sich ähnlich wie bei den Waffen exakte Technik mit künstlerischer Ausstattung verbindet, eine Reihe von Taschenuhren, Uhrwerken und elegant gravierten Uhrkolben, meist dem 18. Jahrhundert entstammend, angeführt werden, deren schenkungsweise Überlassung das Bayerische Nationalmuseum den Herren Professor Dr. Bassermann-Jordan, Kommerzienrat Adolf Steinharter und Hofuhrmacher Jagemann verdankt. Ein in dem Museum bisher vernachlässigtes Gebiet erhielt hiemit eine um so erfreulichere Grundlage, als unter den Stücken eine stattliche Anzahl bayerischer Fabrikationsorte sich befinden.

Für die keramische Abteilung wurden vor allem einige Erzeugnisse der bayerischen Porzellanmanufaktur Nymphenburg erworben: Aus der Frühzeit der Fabrikation in Neudeck eine kleine, freimodellierte Porträtbüste, vielleicht von dem Wiener Bildhauer Joseph Ponhauser, der um 1755 kurze Zeit als Modellmeister in Neudeck tätig war; ferner von seinem Nachfolger Franz Anton Bustelli eine Figur aus der bekannten Serie der Handwerkertypen, der sog. „Käsmann". Auch das Werk des letzten bedeutenderen Modellmeisters der Manufaktur, Johann Peter Melchior, wurde erweitert durch zwei Genien mit Blumenkränzen und eine Biskuitbüste, um 1810, wahrscheinlich ein Porträt des damaligen Mäzens der vaterländischen Manufaktur, des Kronprinzen Ludwig.

Von Arbeiten der fränkischen Porzellanfabrik Bruckberg bei Ansbach wurden erworben zwei farbig staffierte Götterfiguren, sowie ein reizvolles Dejeuner mit Landschaften in Purpur-Camaïeu und ein Walzenkrug, ebenfalls mit einer elegant ausgeführten Vedute in Eisenrot, mit der Inschrift: „Bruckberg Fabrique" auf einer Wegtafel.

Von Erzeugnissen bayerischer Fayencefabriken fällt besonders auf eine große ovale Platte mit blauem Blumendekor und ausgeschnittenem Rand aus der Manufaktur Göggingen, gegeben von Herrn Kommerzienrat Helbing. Außerdem wurden verschiedene einfachere Gefäße aus den Fabriken Ansbach, Bayreuth, Künersberg, Mosbach, Nürnberg erworben.

Aus den Neuerwerbungen der Gläsersammlung ist vor allem hervorzuheben eine ovale Platte aus blauem Glas, die in der Mitte das bayerische Wappen in buntem Email mit der Jahreszahl 1610 zeigt und eine Inschrift, die sich auf einen Wittelsbacher bezieht: Ernst, Erzbischof und Kurfürst von Köln, den Sohn des Herzogs Albrecht V. von Bayern; auf dem flachen Rand der Platte sind ebenfalls in buntem Email die Wappen von Pfalz, Köln, Münster, Freising, Mal-

medy, Neblo, Hildesheim und Lüttich angebracht. Das kostbare Stück stammt wohl aus einer Glashütte des bayerischen Waldes.

Interessant ist auch ein Kelchglas aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Darstellung einer Belagerung in Gold und Silber, einer sehr seltenen Art der Dekoration. Einfacher sind zwei glatte Paßgläser, wahrscheinlich aus der Augsburger Rats-Trinkstube stammend, und ein Glasstiefel, ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert.

Hier reihen wir noch an ein wertvolles und gut erhaltenes hölzernes Kästchen in Kofferform mit 8 Einlagen in Eglomisé-Malerei: auf rotem Grund goldene Kartuschen, in denen Figuren der Tugenden (Fides, Charitas, Spes, Pacientia, Fortitudo, Prudentia, Temperantia und Justitia), wohl eine Nürnberger Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Der Kostümabteilung konnten ein Frauenkostüm aus der Rhön und ein Paar Brautschuhe aus dem niederbayerischen Labertal — aus der Mitte des 19. Jahrhunderts — zugeführt werden.

Der Gruppe persönlicher Erinnerungen an Angehörige des Wittelsbacher Herrscherhauses wurden der Jagdanzug und die Georgiritter-Uniform weiland S. K. H. des Prinzregenten Luitpold von Bayern eingereiht, die von J. K. Hoheit Prinzessin Therese von Bayern dem Bayerischen Nationalmuseum allergnädigst überwiesen wurden.

Aus den Erwerbungen für die Sammlung der Bauernstuben und volkstümlicher Kunst seien hervorgehoben buntbemalte Bettladen aus Straubing und Dinkelsbühl aus dem 18. Jahrhundert, eine Bettlade, Schrank, Truhe und Wiege aus der Friedberger Gegend um 1800, ein origineller Spinnstuhl, Wirtschaftsgeräte, Spinnräder, Garnweifen, Pferdekumets und namentlich eine große Zahl von Flaschen, Krügen, Gläsern und anderen Tischgeräten. Die zumeist sehr einfachen Formen dieser bäuerlichen Altertümer, die ihre Entstehung einzig aus dem Zweck und dem Material herleiten, dürften gerade den kunsthandwerklichen und kunstindustriellen Bestrebungen der Neuzeit entsprechenden und nicht weniger als die ausgesprochen kunstgewerblichen Schätze des Museums dem Worte seines erhabenen Stifters gerecht werden: „Meinem Volk zu Ehr und Vorbild."

Zum Schlusse sei nicht versäumt, den Gönnern des Museums den geziemenden Dank zum Ausdruck zu bringen.

## ERWERBUNGEN DER K. GRAPHISCHEN SAMMLUNG APRIL BIS ENDE 1913.

Mitgeteilt von der Direktion.

### 1. Zeichnungen.

Den vielen hervorragenden Erwerbungen im 1. Vierteljahr reiht sich ebenbürtig an der Ankauf von 25 zum Teil sehr großen Studien und Zeichnungen des Akademieprofessors Karl Johann Becker-Gundahl. Die Blätter wurden erworben aus Mitteln der Spende des Herrn Hugo Reidinger in New-York.

Von lebenden Meistern wurden ferner angekauft: zwei Zeichnungen der Karoline Kempter, Silhouetten und Zeichnungen von Engert, Silhouetten von Paula Rösler.

Unter den erworbenen Zeichnungen verstorbener Meister sind folgende Namen vertreten: Hans von Achen, W. von Diez, Wilh. Dürr sen., J. A. Koch, H. W. Mesdag, L. Neubert, Henriette Ronner, Franz Skarbina, J. E. Squindo.

### 2. Graphische Blätter verstorbener Künstler.

An die Spitze zu stellen ist die Erwerbung von 21 Blättern von Meistern der Schule von Barbizon. (Corot, Daubigny, Brendel, Charles Jacque und Delacroix). Es sind Arbeiten eines Verfahrens, das die Franzosen Cliché verre nennen, das deutsch am einfachsten Lichtradierung zu nennen wäre. Statt des Aetzwassers erzeugt das Licht die Zeichnung. Der Besitzwert dieser großen Zahl von Lichtradierungen, von denen Fälschungen und angezweifelte Blätter auf dem Markte und in Sammlungen vorkommen, wird erhöht durch die Provenienz. Auch dieser Ankauf wurde der Sammlung nur durch die Reisinger-Spende ermöglicht. Hervorzuheben ist der Ankauf von 170 zum Teil kolorierten Lithographien Daumiers u. a. (dabei die ganze Folge der Caricaturana). Diese kolorierten Blätter werden in Paris höher bezahlt als die nicht kolorierten.

Ferner wurden erworben 4 Radierungen Goya's in ersten Zuständen (Hofm. 123, 142—144 I.), die ganze Folge der Holzschnitte Eduard Kretschmar's nach Menzels Feldherren Friedrichs des Großen (D. 1297—1308) in Probedrucken, ein Probedruck Bracquemond's (Porträt Goncourts), Radierungen Leibl's, Manet's, Millet's und hervorragende Bildnisse von Wittelsbacher Fürsten. Von den übrigen Ankäufen seien Künstler genannt, wie: A. Achenbach, Blechen, W. Busch,

Benj. Constant, A. Legros, S. Haden, Jos. Israels, Ad. Schrödter und Welti.

3. Graphische Arbeiten lebender Künstler:

Von Graf Leopold von Kalckreuth wurden 12, von Max Liebermann 3 Radierungen erworben. Von anderen deutschen lebenden Künstlern wurden bei den Ankäufen berücksichtigt: Max Bucherer, Maria Caspar-Filser (Lithographien), L. Corinth, Fritz Endell (Holzschnitte), Erna Frank (Radierungen), Erich Heermann, Ferd. Hodler (Lithographie), A. von Kubinyi (Linoleumschnitte), R. Luckhardt, Reinhold Nägele, Carl Reichel (Radierungen), Ernst Schlipf, F. Valloton, E. R. Weiß. Unter den übrigen Erwerbungen sind folgende Ausländer: Eug. Bejot, A. Lepère, Raffaelli, A. Renoir, Sir Frank Short, Steinlen.

4. Illustrierte Werke.

Es seien hier nur genannt: The Comic Almanack ed. by Funnidos and Cruikshank, London 1835 bis 1840. — Balzac, Les contes drôlatiques ill. par G. Doré. Paris 1855. — Gautier, Aventures du Baron de Münchhausen ill. par Doré. Paris. — Gavarni, Masques et visages. Paris.

5. Geschenke.

Die schon wiederholt erwähnte große Spende des Herrn Reisinger in New-York gab die Möglichkeit zur Erfüllung wenigstens einiger großer langgehegter Ankaufswünsche der Direktion.

Ferner schenkte Herr Professor Toni Stadler eine Radierung Graf Kalckreuth's, Herr Erich von Arnim sein Ex libris radiert von W. Geiger. Eigene künstlerische Arbeiten schenkten Herr Lothar Meggendorfer, Herr Carl Reichel, Herr O. Schrader.

Als Autoren beschenkten die Sammlung Herr Geheimrat Lehrs in Dresden, Herr Prof. Emmerich, Herr Hermann Nasse in München, Herr Emil Wauters in Paris.

Das Oberpflegamt des Juliusspitals in Würzburg überwies einige Würzburger Prospekte aus dem 18. Jahrhundert. Das Germanische Museum, die Oeffentliche Kunstsammlung in Basel, die Kunsthalle in Mannheim, der Kunstverein München überwiesen ihre regelmäßigen Publikationen.

Folgende Firmen beschenkten die Sammlung: Braun & Schneider, München, Gentzsch & Heyse, Hamburg, Hugo Helbing, München, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg i. Br., Dr. Georg Hirth, Albert Langen, Schuh & Co., Verlag von „Zeit im Bild", München.

## MAXIMILIANS-MUSEUM DER STADT AUGSBURG.

Die im Sommer 1912 begonnene Inventaraufnahme wurde im August dieses Jahres zu Ende geführt. Abgesehen von den selbständigen Abteilungen — der Prähistorisch-Römischen Abteilung und der Diözesansammlung, deren Inventare eben in Arbeit sind, der Graphischen und der Münz-Sammlung — kann nun das Museum an der Hand einer dreifachen Registrierung, eines Buchinventars mit laufender Nummernfolge und zweier Zettelinventare, als Sach- und Standortskatalog aufgestellt, über seinen Besitz Auskunft geben.

Bedeutende Neuzugänge hat dieses Jahr fast allein die Abteilung für Goldschmiedearbeiten aufzuweisen. Hervorzuheben sind:

Teller. Silber, teilvergoldet, geätzt und graviert. Durchmesser 22,8 cm (Abb. 1). Im Spiegel adeliges Wappen mit den Buchstaben M O, die übrige Fläche wie der Rand mit feingliedrigen Rankenspiralen und Blüten bedeckt. Um 1700. Augsburger Beschauzeichen (Rosenberg Nr. 154). Meistermarke: J C T im Achteck (Rosenberg Nr. 441) = vielleicht Joh. Christoph Tröffler, gest. 1722, und Freistempel.

Kassette. Silber vergoldet. Länge 20, Breite 14, Höhe 7 cm. Rechteckig mit vier Stollenfüßen. Scharnierdeckel, ausladende profilierte Fuß- und Deckelplatte. Die Flächen sind bedeckt von durchbrochenem Laub- und Blumenwerk mit Fratzen, Vögeln und Fruchtkörben, in Silber. In der Mitte des Deckels ein Emailmedaillon mit allegorischer Szene und Aufschrift: Une seule me blesse. Im Innern Fächereinteilung. Um 1700. Augsburger Beschauzeichen (Rosenberg Nr. 154). Meistermarke: T B (Rosenberg Nr. 429) = Tilman Bornemann gest. 1694, oder Theodorius Besmann gest. 1724.

Humpen. Silber vergoldet. Höhe 17,8, Durchmesser des Fußes 17,6 cm. (Abb. 2). Zylindrisch auf einem breit ausladenden, gewölbten Fußreif mit gepunzten Ornamentstreifen. Bogenhenkel mit aufgedrehter Wurzel. Gewölbter Deckel mit breiter Krempe und gespaltenem Griff. Um den Leib ein durchbrochener Mantel in Silber getrieben, der auf der einen Seite Venus mit dem Taubenwagen, auf der andern die Siegesgöttin auf einem von 2 Löwen gezogenen Wagen zeigt; in der Mitte eine männliche Büste. Auf dem Deckel ein Silbermedaillon mit dem Athene-Kopf. Um 1700. Augsburger Beschauzeichen

Abb. 1. Teller in Silber, teilvergoldet, geätzt und graviert. Durchmesser 22,8 cm. Um 1700.

(Rosenberg Nr. 161). Meistermarke: Anker (Rosenberg Nr. 476) = Joh. Andreas Thelot 1654—1734. Calendarium perpetuum. Silber, teilweise vergoldet. Länge 33, Breite 25 cm. Spitz ovale Platte, fast völlig von Emailen, getriebenem und ziseliertem Rankenwerk und bunten Steinen bedeckt. Das rechteckige Mittelfeld zeigt in bunter Emailmalerei Kronos, umgeben von Blumen, die zwei kleinen seitlichen Emailmedaillons Landschaften in ähnlicher Blumenumrahmung. Fruchtguirlanden aus Korallen. Über dem Mittelfeld ein Totenkopf (rote Koralle) mit Sanduhr, seitlich zwei Gemmen. Kalenderscheibe, hinter einem Glasfenster die Monatsnamen auf einer Pergamentrolle. Anfang 18. Jahrh. Augsburger Beschauzeichen (Rosenberg Nr. 151 [?]). Meistermarke: Anker (Rosenberg Nr. 475) = J. Andr. Thelot.

Krug. Silber getrieben, teilvergoldet. Höhe 15, Durchmesser 11 cm. (Abb. 3.) Zylindrisch auf gewölbtem Fuß. Bogenhenkel; Deckel mit ge-

Abb. 2 Humpen. Silber vergoldet. Höhe 17,8 cm um 1700

spaltenem Griff und Kugelknopf. Ornamentstreifen mit Bandwerk, Blüten und Muscheln. Um 1720 Augsburger Beschauzeichen (Rosenberg Nr. 173[?]). Meistermarke: PS (Rosenberg Nr. 500 — Philipp Stenglin gest. 1744

Leuchter. Höhe 20,5, Breite 12 cm (Abb. 4) Quadratische Sockelplatte auf 4 Stollenfüßen, runder Schaft mit Lichtmanschette. Die Ränder des Sockels und die Lichtmanschette Silber mit getriebenem und graviertem Ornament. Auf den Flächen Rankenwerk, Blumen, kleine Tiere, bunt emailliert auf getriebenem Kupferblech. Anfang 18. Jahrh. Augsburger Beschauzeichen. Meistermarke: AS (ähnlich Rosenberg Nr. 245).

In die Zinnsammlung kam ein Nürnberger Teller (Marke mit den Buchstaben JR [oder H?], der im Fond die Erschaffung der Eva zeigt und auf dem Rand in 4 Medaillons die Darstellungen der Jahreszeiten mit Unterschriften. Beim „Ver" das Datum 1624. (Leihgabe Architekt Wanner)

Die Waffensammlung wurde durch einen Degen von einfacher Arbeit bereichert, bemerkenswert durch die Meisterbezeichnung auf der Klinge: Adamus Weigel.

Von dem Augsburger Briefmaler Joh. Evang. Holzer (1709–40), der im Museum mehrfach vertreten ist, wurden 2 leider nicht sehr gut erhaltene Skizzen erworben: Apokalyptische Darstellung, die 24 Alten vor dem Thron Gottes und Hl. Familie mit Engeln. (Skizze zu einem Altarbild in Mühlenschwarzach).

Schließlich ist noch zu erwähnen, daß die Bahrtücher der Augsburger Weberzunft, die lange Jahre als Leihgabe in der Sammlung waren, nun als Eigentum der Stadt in der Zunftstube hängen, und daß vom Abbruch des Webershauses einige recht interessante Wandsäulen und Säulen — eine von ihnen trägt im Kapitäl die Jahreszahl 1526 — ins Museum kamen. Ebenso wurde eine in der Dominikanerkirche gefundene spätroma-

Abb. 3. Krug, Silber getr., teilvergoldet. H. 15 cm. Um 1700.

Abb. 4. Leuchter, Silber u. Kupfer getr. m. bemalt. Email. H. 20,5 cm.

nische Säulenbasis mit 5 fächerförmig vorgelegten Diensten hierher verbracht, die für die Baugeschichte der Kirche von Interesse ist.

Hauttmann. Hanfstængl.

## SITZUNGEN DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN 1912—13.

Sitzung am 9. Dezember 1912.

Der Vorsitzende, Herr Wolters, widmet dem Gedächtnis Winckelmanns einige Worte und gibt Mitteilungen geschäftlicher Art, vor allem über die Veröffentlichung der Sitzungsberichte, die in Zukunft immer möglichst bald in der Seemannschen Kunstchronik und dann später, auf Grund dieser ersten Veröffentlichung zusammengestellt, im Münchner Jahrbuch erscheinen sollen.

Herr Berolzheimer legt sechs vergoldete, mit kleinen Löchern zum Anmachen an ein Kästchen versehene Silbergüsse vor, die die Tugenden mit Ausnahme der Stärke vorstellen. Sie sind nach Kupferstichen des Marc Antonio Raimondi (Bartsch 386—88, 390—92) gefertigt, vermutlich aber nicht nach frühen Drucken, sondern vielleicht nach retuschierten oder nach Aquarell-Kopien des Francesco Villamena.

Herr Habich legt die Photographie einer Porträtminiatur von Hans Holbein d. J. vor, die, obwohl schon seit dem 18. Jahrhundert nachweisbar, bisher von der Wissenschaft nicht beachtet worden war und somit auch in dem Sammelband von Paul Ganz (Hans Holbein d. J., Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1912) keine Aufnahme gefunden hatte. Sie stellt einen jüngeren Mann in schwarzem Seidenkleid und schwarzer Samtmütze auf blauem Grund dar und trägt die Jahreszahl 1543. Einer alten Tradition zufolge, der auch die Hausmarke auf dem Ring des Dargestellten nicht widerspricht, ist in ihm ein Mitglied der Danziger Kaufmannsfamilie von Schwarzwald zu erkennen. Habich vermutet, daß das schöne Stück, das bald in einer wissenschaftlichen Zeitschrift publiziert werden soll, im Staalhof zu London entstanden ist.

Herr Pringsheim legt zwei Limogesplatten aus seiner Sammlung mit Darstellungen aus der Äneide vor, Äneas und Achates vor Dido und Äneas in den Elyseischen Gefilden der Unterwelt. Auf der Pariser Ausstellung 1867 befanden sich zwölf solcher Platten, und Victorien Sardou war es, der die Ähnlichkeit dieser Darstellungen mit Holzschnitten einer in seinem Besitz be-

findlichen Virgilausgabe von 1529 bemerkte. Das Original dieser Ausgabe war, wie dann Darcel nachwies, 1502 bei Grüninger in Straßburg erschienen. Der Bode'sche Katalog der Sammlung Hainauer hatte acht solcher Limoges-Tafeln verzeichnet. Neuerdings hat Marquet de Vasselot im ganzen ihrer 63 nachweisen können (Hauptsammler Jules Porgès, Paris mit 18 Stück, einzelne im Berliner Kunstgewerbemuseum, Kensington-, Louvre, Amsterdamer Museum usw.) und die Ergebnisse seiner Forschungen in einer Monographie (›Une suite d'Émaux Limousins à sujets tirés de L'Énéide, Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français 1912‹), die eine Beschreibung von 55 dieser Platten enthält, niedergelegt. Acht Platten im Besitz der Baronin Salomon Rothschild-Paris konnten als unzugänglich nicht behandelt werden. Marquets Feststellungen sind im wesentlichen folgende: Virgilausgaben der fraglichen Art sind erschienen

1. In Straßburg 1502 bei Grüninger. Herausgegeben von Seb. Brandt, Text lateinisch. Enthält außer der Äneis auch die Bucolica und Georgica. 215 Illustrationen, davon 143 auf die Äneis fallend. Spruchbänder mit Namen. 1515 ebenfalls bei Grüninger, eine deutsche Ausgabe mit nur 114 Illustrationen.

2. In Lyon bei Jacobus Saccon 1517 und bei Jean Crespin 1529. Sie sind mit den Grüningerschen Holzstöcken hergestellt. Die Spruchbänder häufig schadhaft, Namen manchmal unleserlich.

3. In Venedig 1519, 22, 33, 34, 37, 42, 44, 52. *Kopien* der Grüningerschen Illustrationen. Spruchbänder ohne Namen.

Von diesen Ausgaben kommt nur die von 1502 für die Limogen in Betracht. Die Ausgabe von 1515 enthält gar nicht alle Vorbilder und die Lyoner und Venetianer Drucke können wegen der teilweise unleserlichen oder überhaupt leeren Spruchbänder nicht als Vorlagen gedient haben, da der Limousiner Meister sicher nicht imstande gewesen wäre, die Namen selbständig zu ergänzen. Die Zeichnungen zu den Holzstöcken wurden von einem Unbekannten nach Angaben Sebastian Brandts hergestellt.

Die Entstehungszeit der hiernach gefertigten Limogen, von denen es keine einzige Dublette gibt, ist nach Contreémail, Stil und Technik in die Zeit zwischen 1525 und 1530 zu setzen. Der Meister ist unbekannt und wird von Marquet nach dieser Serie benannt. Ebenso war bisher nicht zu eruieren, welchem Zweck die Platten gedient haben. Möglicherweise zur Ausschmükkung eines Kabinetts, analog dem Cabinet des émaux im Inventar (1589) der Katharina von Medici.

Herr L. Scherman legte die Hauptstücke der auf seiner indischen Reise zusammengebrachten Sammlung von Textilien vor, die in der Technik der sogenannten Brettchenweberei hergestellt sind. Die Apparate selbst befanden sich s. Z. unter der übrigen Reiseausbeute in der Akademie der Wissenschaften; einer stammt aus Sikkim, zwei aus Birma; alle waren mitten von der Arbeit weg erworben und gewähren deshalb mit den halbfertigen Geweben den besten Einblick in die Herstellungsweise, die auch durch an Ort und Stelle aufgenommene Photographien Erläuterung findet. In Sikkim und den benachbarten Himalayastaaten entstehen in dieser Technik Gürtelbänder und Borten mit Fransen; in Birma und den Shanstaaten arbeitet man so bestimmte Ausrüstungsgegenstände für den buddhistischen Kult: Bänder zur Verschnürung der heiligen Bücher, Tragnetze für die Almosenschale und Gewandgürtel für die Priester, und außerdem derbe Sandalenspangen, Gurtbänder für Pferdesättel und zum Umhängen des Schwertes, hie und da auch schmale Börtchen, die an die Kante gewebter Frauengewänder genäht werden. Die Einfassung der Ledersättel, sowie der Innenbesatz der Sattelriemen in Manipur zeigen dieselbe Technik. Ihr Charakteristikum ist die Verwendung quadratischer Ledertäfelchen (in beliebiger Anzahl; die vorgezeigten Proben aus Hinterindien zählten zwischen 14 und 56); durch die Löcher an den Ecken wird je ein Kettfaden durchgezogen, so daß vor und hinter dem „Brettchen" die Fäden ein Dreieck bilden, das als Webfach für den Schuß dient. Durch eine Viertelsdrehung wird die untere Kettfadenlage nach oben gehoben und der zurückgeleitete Schuß kommt nun unter diese zu liegen. Durch die gleichmäßige Wendung der einzelnen Brettchen bilden sich Schnüre, die durch Querfäden zu einem Band vereinigt werden. In Bindung und Muster lassen sich mannigfache Wirkungen erzielen durch die Art der Fadenbespannung der Täfelchen, durch die Farbenstellung in den Kettfäden, Variierung der Drehrichtung usw. Typisch bleibt immer die Umkehr, das ist die Stelle, wo die Brettchendrehung ihre Richtung wechselt; hierzu zwingt das Hindernis, das sich in der Schnurdrehung jenseits der Brettchen der

Arbeit entgegengestellt. Im fertigen Stück äußert sich die Umkehr durch die entgegengesetzte Richtung der Fadenlage und evtl. des Musters. Aus der Literatur über die Brettchenweberei in Altertum und Gegenwart hebt Scherman das grundlegende Buch von Frau Margarete Lehmann-Filhés (1901), die übersichtliche Darstellung von A. Götze (Zeitschr. f. Ethnologie 1908) — wo auch die hochinteressante Ausgrabung des Wikingerschiffes (9 Jahrh.) mit einem vollständigen Webapparat besprochen wird — und besonders die neue Arbeit von R. Stettiner hervor, die die Brettchenweberei der schleswigholsteinischen Moorfunde (um 300 n. Chr.) gründlich untersucht. (Mitt. d. anthrop. Vereins in Schleswig-Holstein 1911). Unter den altperuanischen Beständen des Münchener Ethnographischen Museums hat Scherman einige Gewebe gefunden, die, wenn nicht in der gleichen, so doch in einer nahe verwandten Methode gearbeitet sein müssen. In dieser den Anfang der Weberei überhaupt zu sehen, ist sicher irrig, zumal überall, wo diese Technik sich findet, auch die gewöhnliche Webart in Übung war. Eher ist sie als Mittelding zwischen Seilerei und Weberei aufzufassen, von vorne herein nur dazu bestimmt, durch eine Vereinigung von Schnüren starke Bänder herzustellen, und zwar in einer Arbeitsweise, die höchst genial das früher umständliche Zusammenfassen fertiger Schnüre mit der Nadel vereinfacht. Ob man diesen Fortschritt für so selbstverständlich halten darf, daß er an verschiedenen Stellen der Erde unabhängig in die Erscheinung treten konnte, ist sehr zu bezweifeln.

Herr Wolters legt ein aus Tarent stammendes rotfiguriges Lekythion vor; es ist kugelförmig, jedoch mit abgesetzter Schulter. Auf dieser sind Hündchen, Vögel und Pflanzen dargestellt, auf dem Gefäß selbst Szenen aus der Palästra; vgl. oben S. 83.

Zum Schluß legt S. K. Hoheit Prinz Rupprecht von Bayern eine wohl aus Süditalien stammende Holzplastik vor, den Kopf eines ins 13. Jahrhundert zu setzenden Verkündigungsengels.

### Sitzung am 13. Januar 1913.

Herr Karlinger bietet „Beiträge zur mittelalterlichen Plastik in Unterfranken" und führt folgendes aus: Die Denkmäler monumentaler Plastik im Mainfränkischen sind für das frühere Mittelalter sehr spärlich. Zur Zeit, wo in Bamberg sich eine größere Bauplastik entfaltet, besitzt die Würzburger Zone wenig. Aus der Wende 11./12. Jahrhundert ein Fragment mit zwei Reliefszenen in der ehemaligen Abtei Holzkirchen. Die dem Physiologuskreis entnommene Darstellung erinnert fast noch an provinzial-römische Kunst. Nach 1100 erlebt die Benediktinerabtei Neustadt am Main (im Spessartgebiet) einen Kirchenneubau. In dessen Gefolge ist der jetzt im Würzburger Luitpoldmuseum befindliche Taufstein (abgebildet Henner, Altfränkische Bilder, 1912) zu setzen; an ihn schließen sich stilistisch zwei Kreuzgangfragmente in Neustadt, eines mit Relief des hl. Martin. Weitere Kreuzgangfragmente von dort sind als gotische Nachbildungen romanischer Reliefs zu erklären. Vom Ende des 12. Jahrhunderts hat sich aus einer verwandten Stilgruppe das Tympanon der ehemaligen Katharinenkapelle in Würzburg (jetzt Luitpoldmuseum) erhalten, das aber in seiner Auffassung zwischen dem schweren, befangenen Stil des 12. und dem belebteren des 13. Jahrhunderts steht. Mit dem Ende des 12. Jahrhunderts bürgert sich im Kreis der würzburgischen Plastik der mit dekorativ-ornamentalen Motiven übersättigte spätromanische Stil ein. Sein Zusammenhang mit Schwaben und Schwäbisch-Franken ist in der Literatur schon mehrfach betont worden, für die geschichtliche Situation möchte von Wichtigkeit sein, daß Würzburg den schwäbischen Hohenstaufen seine wesentliche Machtentfaltung verdankt, die sich besonders durch die Annahme der Herzogsgewalt von Seiten der Bischöfe dokumentiert. In den Kreis der zeitgenössischen Plastik gehört als wichtiges Übergangsglied vom älteren zu diesem Stil der Grabstein des 1190 verstorbenen Bischofs Gottfried von Spitzenberg. Als reifes Werk dieses Kreises repräsentiert sich der Neumünsterkreuzgang (Lusamgarten) in Würzburg. Eine weniger bekannte Schöpfung des gleichen Kreises ist die Kunigundenfigur von der Altenbergkapelle bei Burgerroth nächst Röttingen, dessen geschichtliche Zusammenhänge auf Schwäbisch-Franken, besonders den Hall-Comburg-Kreis, hinweisen. Das Ausleben des spätromanischen Dekorationsstils zeigt das Portal der Schweinfurter Stadtkirche, ein Beispiel für die landläufige spätromanische Dekorationsarchitektur der östlichen Würzburger Zone. Für die Entstehung und Entwicklung des gotischen Stils wäre auch der Einfluß, den die thüringischen Cistercienserklöster von Norden her ausübten, nachzuprüfen. Für die Frage, wie weit fran-

zösische Künstler in der Spätzeit des 12. Jahrhunderts im Bereich der fränkischen Plastik tätig waren, kann das Epitaph des Otto von Bodenlauben und seiner Gemahlin Beatrice im Kloster Frauenroth bei Kissingen herangezogen werden. Die Stilisierung der beiden Figuren ist von einer ganz einzig dastehenden Größe, die Verwandtes nur in Naumburg besitzt. Die französische Provenienz liegt durch die Stifterin Beatrice, eine geborene von Courtenay, nahe. In den Kreis der Frauenrother Plastik gehört ferner die vermutlich spätere Madonna zu Lauter (beide abgebildet Henner, Altfränkische Bilder, 1913). Als Parallele zu der Dreikönigsmadonna im Würzburger Dom seien endlich die beiden Madonnenstatuen in Laub (B.-A. Gerolzhofen) und Merkershausen (B.-A. Königshofen) erwähnt.

Herr Sieveking spricht an Hand von Gipsabgüssen und Photographien über die „Umstilisierung plastischer Werke in römischer Zeit". Er macht zunächst darauf aufmerksam, daß ein bärtiger Kopf in Petersburg, dessen Haare genau mit denen eines unbärtigen Kopfes aus Perinth in Dresden übereinstimmen (vgl. L. Curtius zu Brunn-Bruckmann, Taf. 601, S. 8), nicht dessen Vorbild, sondern dessen Umstilisierung ist. Ferner weist er darauf hin, daß ein bisher dem 5. Jahrhundert zugeschriebener Kopf der englischen Sammlung Nelson (jetzt in Boston) nach neuerer Feststellung (Arch. Jahrbuch 1912, S. 203) im Haar vollkommen mit dem Kopf einer Statue in Madrid übereinstimmt, die man bisher mit einem der beiden Kephisodote in Zusammenhang gebracht hat. Beide entpuppten sich aber wieder im Haar als übereinstimmend mit dem Ares Ludovisi, der zweifellos auf ein lysippisches Original zurückgeht, und so ergibt sich für den Kopf Nelson eine Zurückstilisierung auf das 5. Jahrhundert. In ähnlicher Weise zeigt von zwei Apollonköpfen des Britischen Museums, deren Original nach der Frisur der hellenistischen Zeit angehört, die eine Kopie in der Haarbehandlung, den knappen Gesichtsformen, den flachliegenden Augen und den breiten scharfgeschnittenen Augenlidern eine zeichnerische Tendenz, die an Formen des 5. Jahrhunderts erinnert. Der Vortragende vergleicht dann die Niobide Chiaramonti in Rom mit ihrer Wiederholung in Florenz. Er lehnt die Annahme, daß erstere eine Umbildung, letztere eine treue Kopie des Originals ist, ab und sieht in der Florentiner Figur eine Zurückstilisierung des in der Niobide Chiaramonti vorliegenden Originals. Ebenso verweist Sieveking den kapitolinischen Dornauszieher, der schon früher einmal für ein römisch-akademisches Werk, dann aber allgemein für eine Schöpfung des 5. Jahrhunderts erklärt worden war — wogegen jedoch die räumliche Behandlung der Statue und die Haarscheitelung sprechen — in die Gruppe der zurückstilisierten Werke und sieht in der erhaltenen hellenistischen Fassung das jenem zu Grunde liegende Vorbild. (Ausführlichere Darlegung s. oben 1912 S. 119 ff.)

Herr Stöcklein spricht über die bisher dem Münchener Maler Hans Mielich zugewiesenen Handzeichnungen, Entwürfe zu Rüstungen, die sich in der Graphischen Sammlung zu München befinden. Für einen großen Teil derselben wird auf Grund anderer Zeichnungen in Paris, Chantilly usw. der 1576 in Augsburg, vor- und nachher in Straßburg tätig gewesene Kupferstecher Etienne Delaune als Meister festgestellt. Die Publikation steht bevor.

Herr Wolters legt eine Anzahl keramischer Kuriosa aus der Sammlung eines befreundeten Archäologen vor: ein griechisches, wohl böotisches, Ölfläschchen in Gestalt einer Hummerschere (ein ähnliches Stück schon in Berlin, Inv. 3405, vgl. auch Cab. Pourtalès Taf. 30. Catalogue Pourtalès S. 98, 417). — Ein Ölfläschchen aus drei Herzmuscheln zusammengesetzt. — Ein kugelförmiges, schwarz gefirnißtes Gefäß mit niedrigem Fuß, ohne Ausguß aber mit einem seitlich angesetzten plastischen, senkrecht durchbohrten Vogelkopf; der kugelförmige Körper des Gefäßes ist mit einem Netz von eingeritzten Polygonen überzogen, welche etwa die Musterung einer Schildkröte nachahmen könnten, ähnlich auch sonst an hellenistischen Gefäßen vorkommen (Arch. Jahrbuch 1908, S. 67, 19. Kisa, Das Glas I S. 119). Ein ganz entsprechendes Stück ist in Athen (Nicole, Supplément Nr. 1158). — Ein in Neapel erworbenes, halbkugelig gewölbtes, schwarzes, oben ganz geschlossenes einhenkeliges Gefäß mit dünnem, röhrenförmigem Ausguß. Zur Füllung diente eine Öffnung mitten im flachen Boden, an die nach innen ansteigend eine Röhre anschließt; wenn das Gefäß umgedreht, den Boden nach oben, gefüllt war, konnte es wieder in die richtige Stellung gebracht werden und entleerte dann seinen Inhalt nur durch den engen Ausguß, konnte ihn also nicht verschütten. Es ist offenbar eine besonders geschickte Ausbildung

der sogenannten Milchfläschchen (biberons), deren Verwendung für die Ernährung der Kinder in diesem Falle auch noch durch die Form nahe gelegt wird, denn sie ahmt wohl die Form der Mutterbrust nach, wie sie anders gewendet auch in der μαστός genannten Vasenform vorliegt. Ein kleiner, ins Innere eingeschlossener Stein erlaubte, das leer getrunkene Gefäß als Klapper zu verwenden. Gleichartige Vasen sind auch sonst erhalten, z. B. Bullettino Napoletano II Taf. 4, 5. Museo Gregoriano II Taf. 1 (Ausgabe A) = Taf. 94 (B). Berlin Nr. 2714. 3113. Collection d'antiquités provenant de Naples [Bourguignon], Vente: Paris, 18 Mars 1901, Nr. 84. Dies letztgenannte Exemplar macht bei gleicher Konstruktion doch durch die abweichende Form, besonders die des Ausgusses, die Verwendung gerade für Kinder minder wahrscheinlich, und zweifellos konnte die große Menge solcher Saugnäpfchen neben ihrem eigentlichen auch anderen Zwecken dienen, z. B. zum Auffüllen von Lampen. Ähnlich konstruierte Gefäße bei Deonna, Vases à surprise (Bull. de l'Inst. genevois XXXVIII, 1908) S. 7. — Ein kugelförmiges schwarzgefirnißtes, ebenfalls oben geschlossenes (14 cm, ohne Henkel 8,5 cm hohes) Gefäß mit siebartig durchlöchertem Boden und einem hohlen Bügelhenkel mit kleiner Öffnung, wodurch das Stück als Weinheber gekennzeichnet wird. Man taucht das Gefäß in den Krater, legt dann den Finger auf die Öffnung des Bügels und vermag nun infolge der Wirkung des Luftdrucks die ganz mit Wein gefüllte Kugel emporzuheben, ohne etwas von der Flüssigkeit zu verlieren. Vier gleichgestaltete, z. T. figürlich dekorierte Exemplare hat R. Zahn, Athen. Mitt. 1899 S. 339 zusammengestellt und zuerst richtig erklärt (vgl. auch seinen Aufsatz in der Umschau 1901 S. 228; das von ihm an erster Stelle S. 340 genannte Exemplar aus Maikop ist abgebildet Compte-rendu de la comm. imp. arch. = Otčet Imp. arch. kommissii 1898 S. 32, 47; vgl. auch Revue arch. 1899, II S. 341). Zu diesen fünf Exemplaren läßt sich noch fügen: ein sechstes von Maltesos im athenischen Kunsthandel bemerktes, ohne Darstellungen Ἐφημ. ἀρχ. 1902 S. 18, ein siebentes in Orvieto (Cardella, Museo Etrusco Faina S. 76, 171) schwarzfigurig, beiderseits ein Leierspieler, ein achtes aus Olbia, ebenfalls schwarzfigurig mit nackten Männern und Weibern (Arch. Anzeiger 1912, S. 360, 51), ein neuntes in Kopenhagen (Zahn bei Deonna a. a. O. S. 18,7), ein zehntes in Genf (dort S. 19,10), ein elftes von Zahn im Kunsthandel bemerktes (dort S. 18,6), wenn es nicht mit einem der genannten identisch ist, endlich ein wenig abweichend gestaltet, aber gleich konstruiert ein Gefäß aus Phaleron (Deonna a. a. O. S. 18) und eins aus Sardes (dort S. 19,9), das allerdings äußerlich wie eine Kanne gestaltet ist, wie auch die Vase des Kolchos (Berlin 1732) den gleichen Zwecken diente. — Die kleine tönerne Nachbildung einer Geldtruhe, eine Sparbüchse, wie solche schon mehrfach bekannt sind (Arch. Jahrbuch 1901 S. 160ff., für dies Exemplar speziell S. 168); eine Besonderheit ist die Inschrift FELIX (wohl utere felix zu deuten) und ein im Umriß eingeritztes Schwein, das uns als glückbringendes Zeichen geläufig, im Altertum sonst m. W. so nicht vorkommt. — Als letztes Stück wird ein aus Unteritalien (Bari) stammender Askos mit plastisch aufgesetzten Ornamenten vorgelegt. Ein flacher Relieffries, aus zwei immer wiederholten Kämpfern bestehend, zeigt in der einen zurückweichenden und einen Stein vom Boden aufraffenden Gestalt eine frappante Übereinstimmung mit einer auch im Fries von Gjölbaschi typisch verwendeten Figur (Benndorf Taf. 25, B, 4. Taf. 27, B, 3. 4). Dies beweist, daß der Töpfer des im Gegensatz zu den später üblichen phantastischen Ausgestaltungen einfachen und formal geschlossenen Gefäßes noch im Zusammenhang mit der im 5. Jahrhundert lebendigen bildlichen Tradition stand.

Sitzung am 10. Februar 1913.

Herr Stegmann spricht über „Die Legende von Veit Stoß als Maler", wozu ihm die neue Monographie über den Meister von Loßnitzer Veranlassung gibt. Er berührt die seit Jahrhunderten bestehende Annahme, daß Stoß auch gemalt habe (Notiz Neudörffers) und geht näher auf Weizsäckers diese Frage behandelnden Aufsatz im preußischen Jahrbuch (1897) ein, in dem ein Quittungsentwurf über geleistete Arbeiten am Münnerstädter Altar publiziert wird, den der Verfasser auf Malerei bezog. Diese Malereien glaubte er in vier Flügeln im Chor der Pfarrkirche zu Münnerstadt gefunden zu haben, und ihm schlossen sich Daun und Loßnitzer an. Loßnitzer bringt nun eine Rekonstruktion des Altars, die Stegmann für ganz unmöglich hält, was schon durch die nicht übereinstimmenden Maße der Figuren zu beweisen ist. Stegmann weist dann auf eine Stelle im Vertrag Riemen-

schneiders über den Münnerstädter Altar hin, aus der zu schließen, daß Riemenschneider und Veit Stoß am gleichen Altar gearbeitet haben. Der Altar war unbemalt von Riemenschneider geliefert worden, die farbige Fassung wurde erst nachträglich vorgenommen, und zwar scheint dafür, nach den von Stegmann zitierten Urkunden, erst ein Haßfurter Maler in Aussicht genommen gewesen zu sein, über dessen Tätigkeit aber weiter nichts bekannt ist. Sicher ist hingegen, daß Veit Stoß 1502 mit dem Malen betraut wurde, und hier kann es sich, nach Stegmanns Ansicht, eben nur um die Fassung der Figuren gehandelt haben. Daß die bewußten Altarflügel mit der Legende des hl. Kilian von Stoß sind, hält der Redner schon ihrer Minderwertigkeit wegen für ausgeschlossen, rechnet aber mit der Möglichkeit, daß sie zu dem Altar gehören; sie wären dann, wie bei derartigen Inhabern von Werkstätten für kirchliche Kunst häufig, irgend einem anderen Meister von Stoß selbst in Auftrag gegeben worden. Eine Rekonstruktion des Altars von Friedr. Hofmann zieht Stegmann der Loßnitzerschen vor, vermag aber auch dieser noch nicht ganz zuzustimmen.

Zum Schluß geht der Redner auf eine Federzeichnung ein, in der Loßnitzer einen eigenhändigen Entwurf des Stoß zu dem Altar in der Bamberger oberen Pfarrkirche sieht. Stegmann hält sie im Gegensatz hierzu für die typische Arbeit eines Malers, die Stoß ins Plastische umgesetzt habe, und glaubt Wolf Traut als ihren Verfertiger vermuten zu dürfen, der somit auch der geistige Urheber der Komposition des Bamberger Altars wäre.

Herr Weigmann spricht über „Eine unbeschriebene Kopie von Dürers Stich P. 23, gen. der Degenknopf?", jenes Blatt, das 1911 im Anschluß an die Sammlung Gelattly-Baxter bei Gutekunst in Stuttgart für 2467 M. versteigert worden war. Er gibt zuerst in ausführlicher Weise die Resultate der bisherigen Forschung über Original und Kopien des Stiches bekannt (Bartsch, Passavant, Köhler) und erörtert die Unterschiede derselben an Hand photographischer Vergrößerungen der einzelnen Blätter. Das auf genannter Auktion aufgetauchte Blatt, das „als das wirkliche von Passavant beschriebene Original in prachtvollem Abdruck" im Katalog beschrieben war, hielt er zuerst wegen verschiedener vom alten Passavantschen Original abweichender Einzelheiten für eine Kopie. Bei einer Rundfrage in den bedeutendsten Kupferstichsammlungen hatte die Mehrzahl der Gutachten sich in diesem Sinne ausgesprochen. Weitere Untersuchungen, die Weigmann an den Photographien erläutert, brachten ihn aber zu der Ansicht, daß die Verschiedenheiten des Stuttgarter Blattes nicht auf eine Kopie, sondern darauf zurückzuführen seien, daß die feine Goldplatte, die sich sehr schnell abgenutzt haben muß, von einer plumpen Hand aufgestochen worden war. In der anschließenden Diskussion trat Herr Berolzheimer dieser Ansicht entgegen — er hält das fragliche Blatt für eine Kopie, was inzwischen auch Lehrs' Meinung geworden sei —, während Herr Bredt sich auf Seite Weigmanns stellt.

Herr Stöcklein legt drei prachtvolle Degen vor, die S. Kgl. Hoheit Prinz Rupprecht in der Garderobe der Georgiritter in der Residenz entdeckt hatte: Ein Degen von Daniel Sadeler mit spanischer Klinge zeigt gebläute Ornamente auf vergoldetem Grund nach Vorlagen von Étienne Delaune. Die zwei anderen Degen sind weniger prunkvoll und ergeben sich als Arbeiten Kaspar Späts.

Herr Wolters bespricht die jüngsten Publikationen des deutschen archäologischen Instituts in Athen über die Ausgrabungen in Tiryns.

Sitzung am 3. März 1913.

Herr Berolzheimer teilt mit, daß seine in der letzten Sitzung (10. Febr.) gemachte Behauptung, auch Lehrs halte jetzt das von Weigmann besprochene Blatt von Dürers Degenknopfstich für eine Kopie, irrig gewesen sei.

Herr Gräff spricht über ein kürzlich von der alten Pinakothek als Lorenzo Costa erworbenes Familienbild, das in der Literatur des 19. Jahrhunderts mehrfach erwähnt wird und den ferraresischen Edlen Uberto Sacrati mit seiner Frau und seinem Söhnchen Thomas darstellt. Das Werk, das bald dem Lorenzo Costa, bald dem Cosimo Tura zugeschrieben wurde, befand sich bis in die achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts im Palazzo Strozzi in Ferrara. Gräff gibt eine Charakteristik des Stils der ferraresischen Meister Cos. Tura, Francesco Cossa, Ercole Roberti und Lorenzo Costa und findet, daß das in Frage stehende Werk, das er um 1480—85 datiert und in dem er auch lombardische Einflüsse verspürt, mit keinem derselben zusammenzubringen sei. Er glaubt den Meister in Baldassare d'Este, dem natürlichen Sohn Nicolo's III. d'Este, der seine künstlerische Ausbildung in

Mailand erhalten hatte und längere Zeit in Diensten der Herzöge Francesco und Galeazzo Maria Sforza gestanden war, gefunden zu haben. Auf Grund des Venturischen Artikels in Thiemes Künstlerlexikon gibt der Redner eine ausführliche Lebensbeschreibung des vor allem als Porträtmaler tätig gewesenen Baldassare, erwähnt die in den Quellen genannten Werke des Künstlers, die fast sämtlich verschollen sind, bespricht ein bei Herbert Cook wieder aufgetauchtes sicheres Werk des Meisters, den Tito Strozzi darstellend, das starke Übereinstimmungen mit dem Münchner Bild zeigt und führt schließlich noch einige Bilder an, die vielleicht von Baldassare herrühren, worüber man sich in dem Aufsatz Gräffs im Münchner Jahrb. 1912 S. 207 orientieren mag.

Herr Habich spricht über einige Neuerwerbungen des Münchener Münzkabinetts: Buchsmodell mit dem Brustbild des Peter Resch von Christoph Weiditz, einem Augsburger Medailleur, dem Habich soeben im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen eine Monographie gewidmet hat, ferner ein größeres in Kelheimer Stein geschnittenes Medaillen-Modell, das den Nürnberger Georg Tetzel in Rüstung mit dem Streitkolben in der Hand zeigt, nach Habich eine Arbeit des J. Deschler. Ferner bringt Habich in Vorlage eine Reihe goldener Medaillen des Hauses Wittelsbach, darunter ein Schaustück Herzog Albrechts von Leuchtenberg in reicher Goldschmiedfassung, weiter einige griechische Münzen, etruskische Skarabäen und andere geschnittene Steine, die vom Münzkabinett neuerdings erworben wurden. Endlich spricht Habich über eine in Privatbesitz befindliche Gemme mit Darstellung des Kampfes des Herakles mit dem Kentauren, die von Sosis ist und von Furtwängler für ein hervorragendes Werk hellenistischer Kunst erklärt wurde.

Herr Leidinger berichtet über ein paar neuere Erwerbungen von Miniaturenhandschriften für die kgl. Hof- und Staatsbibliothek. Aus Privatbesitz wurde ein Einzelpergamentblatt in Großfolio angekauft, geschmückt mit einer überaus lieblich komponierten und gemalten Verkündigung Mariä. Wie der Vortragende feststellt, gehörte das Blatt einst einer 1430 für das Mainzer Karmelitenkloster hergestellten Handschrift an, aus welcher zu den Zeiten der französischen Revolution mehrere der schönsten Blätter herausgeschnitten wurden. Die Handschrift befindet sich jetzt mit anderen in gleicher Weise prachtvoll mit Miniaturen ausgestatteten Bänden im Kapitelsaale des Domes zu Mainz und gehört zu den Hauptwerken der mittelrheinischen Miniaturmalerei. Das Blatt mit der Verkündigung, welches 1832 Franz Hubert Müller in seinen „Beiträgen zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale“ abgebildet hatte und welches seitdem als verschollen galt, bildet für die Münchener Bibliothek ein erwünschtes Beispiel der Kunstübung einer bis jetzt dort nicht vertretenen Schule. — Aus dem Antiquariatshandel konnte für die Bibliothek eine vorzüglich erhaltene Pergamenthandschrift (zwei Bände in Quart) erworben werden, deutsche Heiligenlegenden, geschmückt mit 42 sehr guten Initialminiaturen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In die Initialen sind in reizvoller Weise die Bilder der behandelten Heiligen in frischen, lebhaften Farben hineingemalt. Man hat es mit einem Erzeugnis der älteren Augsburger Malschule zu tun, von der nur verhältnismäßig wenig bessere Miniaturen erhalten sind, so daß auch diese Handschrift eine erfreuliche Bereicherung der Münchener Schätze darstellt.

Herr Pringsheim legt Wilhelm Bodes Werk „Die Anfänge der Majolikakeramik in Toskana“ vor und spricht über dieses Gebiet mit Heranziehung von einschlägigen Stücken seiner eigenen Sammlung, die er in ausgezeichneten handkolorierten Photographien zur Anschauung bringt. Er kündigt eine Publikation seiner Sammlung in einem Prachtwerk an, das bei Sijthoff in Leiden erscheinen wird und für das die vorgelegten, von Frau Annette von Eckardt vorzüglich bemalten Aufnahmen bestimmt sind.

Herr Rohe zeigt eine von ihm in Spanien erworbene Hinterglasmalerei von außergewöhnlicher Größe, die eine Landschaft darstellt und nach seiner Ansicht von David Vinckboons herrührt.

Herr Sieveking zeigt die Photogravure-Tafeln der von ihm herausgegebenen Kleinbronzen der Sammlung James Loeb in München und gibt zu den wichtigeren Stücken kurze Erläuterungen. Hervorzuheben sind u. a. eine ägyptische Katze, eine etruskische weibliche Flügelfigur in jonischer Gewandung, eine archaische Sirene, die als Deckelgriff gedient hat, ein archaischer Standspiegel mit Frauenfigur als Stütze, ein liegender Ziegenbock des 5. Jahrhunderts, ein polykletischer Hermes mit römischen Attributen, ein Lar, dessen Gegenstück sich in Berlin befindet, ein herrlicher lysippischer Poseidon, das Hauptstück der Sammlung, ein

stehender Alexander, ein fliegender Eros, eine Domitianbüste, ein Tigerkopf als Wasserspeier, eine Hydria mit Reliefapplike des die Oreithya raubenden Boreas, zwei griechische Klappspiegel, der eine mit einem Athenakopf, der andere mit einem Greifen in Relief, endlich eine etruskische Ciste mit Gigantenkampf in Gravierung.

Sitzung am 5. Mai 1913.

Herr Bredt spricht über „Neuerworbene Kunstblätter des 19. Jahrhunderts in der graphischen Sammlung." Er legt einige Aquarelle M. v. Schwinds vor, einen Entwurf für ein Gemälde, das in etwas anderer Fassung 1865 für die Pfarrkirche in Reichenhall ausgeführt wurde, und zwei Blätter für die Fresken zur Zauberflöte in der Wiener Hofoper. Es folgt eine Anzahl von Holzschnitten Johann Rehles, die bisher ganz unbekannt gewesen waren. Der Künstler, der jung gestorben, hatte seine Arbeiten Ende der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts Dessauer und Braun (dem Gründer der 1844 erschienenen „Fliegenden Blätter") in München vorgelegt und von beiden eifrige Förderung erfahren. Dessauer schickte ihn nach Paris. Rehle ging auf eine Holzschneidetechnik in der Art Dürers aus — im Gegensatz zum englischen Holzstich — und zeigt in einer Folge von Totentanzblättern (1837) auch starke Beziehungen zur Kunst Holbeins. In seinen späteren Schnitten, deren einige auch in den ersten Jahrgängen der „Fliegenden Blätter" zu finden sind, arbeitet er mehr malerisch. Schließlich legt Herr Bredt noch eine Reihe von Zeichnungen des Grafen Pocci vor: mit einem humoristischen Widmungsschreiben an den Architekten Lange versehene Karikaturen auf Bilder Genellis, die sich als eine höchst originelle und selbständige Gruppe im Werk Poccis ergeben.

Herr A. L. Mayer spricht über den Maler Jan Cossiers, den C. Z. von Manteuffel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon kürzlich behandelt hat. Mayer schreibt dem Meister einige Bilder der Pinakothek in München zu: die zwei Genreszenen, die früher als Pereda, später als Pedro de Moya, dann wieder als Pereda gegangen waren (Kat. d. alt. Pinak. von 1911, Nr. 1299 u. 1300), und das männliche Brustbildnis Nr. 1295, das früher Velazquez, dann der Schule des Mazo zugeschrieben wurde. Bei Besprechung der erstgenannten Bilder und ihrer in verschiedenen Museen resp. Privatsammlungen befindlichen Repliken erwähnt Mayer, daß eine Replik des Münchener Bildes, im Museum in Valenciennes die Signatur J. Co. trägt.

Herr Sieveking legt einen aus Rheingönheim in der Pfalz stammenden römischen Fund vor ein Medaillon aus blauem Glas in Bronzefassung, das ein männliches Brustbild und auf den Achseln und der Brust drei Kinderköpfe zeigt. Er schreibt das Stück der römischen Kaiserzeit, dem 1. Jahrhundert nach Chr. zu, und erblickt in dem Dargestellten Germanicus. Weiter legt er die Photographie eines in Kleinasien gefundenen, sehr fein gearbeiteten Symplegmas vor, das kürzlich im Münchener Kunsthandel aufgetaucht war.

Herr Wolters zeigt ein griechisches Grabrelief von Marmor, das einen sitzenden Mann nach rechts gewendet zeigt, den Unterkörper in den Mantel gehüllt, in der Hand eine leichte Leier, ihm gegenüber einen nackten Knaben mit einer Buchrolle, also singend. Wolters weist auf Vasen mit ähnlichen Schulszenen, besonders auf die Vase des Duris hin. Leierspieler und Knabe sind als Einheit zu fassen, das Grabmal also dem als Lehrer der Musik dargestellten sitzenden Mann gewidmet.

Das Relief ist eine Neuerwerbung der staatlichen Skulpturensammlung und wird in der Glyptothek aufgestellt.

Sitzung am 2. Juni 1913.

Herr Bassermann-Jordan weist darauf hin, daß nicht nur der malerische, sondern auch der gesamte plastische Schmuck der zweiten Straßburger Münsteruhr von 1574 auf Skizzen und Angaben von Tobias Stimmer zurückgeht; dagegen sei das steinerne Gehäuse im wesentlichen schon 1547 errichtet worden. Herr Bassermann-Jordan legt Photographien aller der an der dritten Münsteruhr nicht mehr verwendeten und jetzt im Frauenhause in Straßburg bewahrten älteren Uhrteile vor. Es sind die von Tobias Stimmer gemalten Tafeln zur Angabe der Finsternisse, die Scheibe mit dem Jahreskalender, der Himmelsglobus, das Planetolabium, die ausgezeichneten Holzfiguren der vier Lebensalter, von Christus und dem Tode. Der große eiserne Hahn der ersten Straßburger Münsteruhr von 1354 ist als Kunstwerk heute ohne Parallele und von größtem Interesse, zudem die älteste uns im Original erhaltene Automatenfigur.

Herr A. Feulner legt einen neu aufgefundenen Sammelband mit Originalrissen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor, zumeist

Konkurrenzpläne für die Klosterkirche in Ottobeuren. Die Risse haben für die Kunstgeschichte des bayerischen Barock besonderen Wert, da sie nicht nur die Grundrißentwicklung der bedeutendsten unter den süddeutschen Barockkirchen mit einer bisher einzig dastehenden Vollständigkeit zeigen, sondern auch Ausblicke bieten auf die Tendenzen der gleichzeitigen Architektur. Die Lage und Gestalt der künftigen Klosterkirche hatte bereits der Erbauer des Klosters, Christoph Vogt, festgelegt, von dem eine exakt gearbeitete Vorzeichnung für einen Stich sich in dem Sammelband befindet. An die Idee Vogts schloß sich dann der eigentliche Schöpfer des Grundrisses von Ottobeuren, Simpertus Kramer, an, der zugleich den Grundriß der nahen Klosterkirche in Weingarten sich zum Vorbild nahm. Nach Kramers Riß wurde der Bau begonnen und ein Teil der Fundamente gelegt. Dann griff mit einigen Korrekturen der kurbayerische Oberbaudirektor Effner, der gelegentlich einer Reise nach Ottobeuren kam, ein und brachte Änderungen im Sinne des französischen Klassizismus an. Auf Effner ließen sich zwei der erhaltenen Risse zurückführen. Auf den Änderungen Effners aufbauend, schuf endlich der Münchener Johann Michael Fischer den endgültig ausgeführten Plan. Von Fischers Hand sind in dem Sammelbande fünf Originalrisse von höchst exakter Ausführung; dazu gehören einige spätere Kopien einer ungeübten Hand. Zum Schlusse zeigt der Redner noch einige Risse des Tessiners Maini vor, die deswegen besonders interessant sind, weil in ihnen einige der seltsamen Grundrißfigurationen der Dienzenhofer und des Dominikus Zimmermann bereits vorgebildet sind.

Herr Gräff legt die Photographie eines Altarflügels des Meisters von Meßkirch, Jörg Ziegler, vor, in dessen Besitz die alte Pinakothek durch eine Schenkung von Dr. M. Berolzheimer gekommen ist. Dargestellt ist der hl. Ulrich. Gräff gibt eine Charakteristik des Meisters von Meßkirch, vergleicht das in Frage stehende Werk, das den linken, feststehenden Flügel eines Altarwerks bildete, mit dem uns bekannten Oeuvre des Jörg Ziegler und weist an Hand der Photographien nach, daß die Richtigkeit der Zuschreibung des neuen Stückes außer allem Zweifel steht. Dann erwähnt Gräff, als Nachtrag zu seinem kürzlich erstatteten Bericht über den neu erworbenen Baldassare d'Este der alten Pinakothek, daß in der Rassegna d'arte 1912 ein Porträt des Borso d'Este von der Hand des Baldassare d'Este aus dem Besitz des Fürsten Trivulzio publiziert worden sei, durch welches die Richtigkeit der Zuschreibung des Münchener Bildes bestätigt werde.

Herr F. W. von Bissing spricht über Bronzen des mittleren Reichs in Ägypten. Er legt eine Anzahl Bronzestatuetten des Berliner, Kairenser Museums, seiner eigenen Sammlung vor, die teils aus stilistischen, teils aus äußeren Gründen in das mittlere Reich gesetzt werden dürfen. Er weist nach, daß eine mit der Sammlung Demetrio in das Athener Nationalmuseum gekommene Bronze, eine der köstlichsten uns erhaltenen Arbeiten dieser Art, an das Ende des mittleren Reichs oder den Anfang des neuen zu setzen sei (um 1600 v. Chr.). Endlich glaubt er auf Grund dieses Materials zeigen zu können, daß von den berühmten Bronzen der ehemaligen Sammlung Posno die eine, auf der die Inschrift des Abdschasu eingeritzt ist, gleichfalls der frühen 18. Dynastie angehöre, während die anderen saitische Arbeiten seien. Der Aufsatz erscheint in den Athenischen Mitteilungen.

Herr Wolters legt vor: Antiquités Égyptiennes, Grecques et Romaines, provenant de l'Ancienne Collection Borelli Bey (Versteigerung Paris 11. bis 13. Juni 1913) und Bulletin of the Metropolitan Museum of Art (darin ein vorzügliches römisches Porträt spätrepublikanischer Zeit und eine besonders große attische archaische Grabstele von trefflicher Arbeit).

## STÄDTISCHE SAMMLUNGEN IN HEIDELBERG 1912.

Von den 61 Neuerwerbungen des Jahres 1912 sind hervorzuheben:

Abteilung Möbel: Reich eingelegter Schreibsekretär, hellnußbaum mit Ebenholz und Buxbaumintarsien, Epoche Directoire um 1795, Heidelberger Provenienz und dem Röntgenschüler Michael Rummer von Handschuhsheim bei Heidelberg (geb. 1747) zugeschrieben, Höhe: 2,22 m, Breite: 1,28 m. (Abb. 1). Rokokokommode aus Frankenthal, hellnußbaum mit Rocailleverzierungen eingelegt, geschnitztes Untergestell, Bronzebeschläge, Höhe: 85 cm, Breite: 1,15 m. Ovaler Tisch, Stil Biedermeier mit schwarzen Einlagen, 1 dazu passender Spiegel mit Konsole. Eine Biedermeierpuppenstube, bestehend aus Schlaf- und Wohnzimmer.

Abteilung Porzellane: Frankenthaler Gruppe in weiß, Piqueur zu Pferde mit Hunden.

Marke C T in blau unter der Glasur, eingeritzt 2 S. N. Höhe: 18 cm, Breite: 10,5 cm. (Abb. 2).

Abteilung Fayencen: Dieser Gruppe wurde besonderes Interesse entgegengebracht, da im Anschluß an die reiche Sammlung von Frankenthaler Porzellanen es die Aufgabe der Heidelberger Sammlungen sein muß, auch die Kurpfälzische Fayencefabrik Mosbach in einer möglichst vollständigen Übersicht vorzuführen. Es wurden nacheinander 25 qualitativ besonders gute Stücke erworben, so daß mit den schon vorhandenen nun die erste besondere Vitrine mit Erzeugnissen dieser Manufaktur gebildet werden konnte. Hervorzuheben sind: Ein geschweifter Teller mit prächtiger bunter Blumenmalerei in italienischer Manier bez. mit großem C T in lila. Durchmesser: 25,2 cm. Eine Teekanne in feiner bunter Landschaftsmalerei. Höhe: 13 cm. Kaffeekanne in derselben Art, Höhe 18,5 cm nebst dazugehörigen Tassen: 1 Apothekerkrug mit Emblemen eines geistlichen Fürsten, wohl aus der Bruchsaler Schloßapotheke. Höhe: 17,5, Breite: 12 cm. Eine Kanne mit bunter Tiermalerei. Höhe: 22 cm, Breite: 12,5 cm. Kaffee- und Milchkanne mit blauen Landschaften. Höhe: 20,5 resp. 15 cm. Eine ovale geschweifte Platte mit grüner Chinesenmalerei. Länge: 30 cm, Breite: 40 cm usw.

Abb. 1. Schreibsekretär um 1795. Dem Intarsienkünstler M. Rummer von Handschuhsheim zugeschrieben.

Abteilung Steingut: Neben Mosbacher späten Steingutstücken mit der eingepreßten Marke Mosbach wurde hier das Hauptaugenmerk auf die Erwerbung von Stücken der Manufaktur in Grünstadt i. d. Pfalz gelegt. Hier ist ein Briefbeschwerer mit nacktem ruhenden Knaben zu nennen, der in Grünstadt nach einem Frankenthaler Modell von J. P. Melchior geformt wurde, ebenso ein reliefierter Teller mit der Marke: „Porzcellaine opaque“ und ein geflochtenes Körbchen (Bordollo). Durch Geschenk kam ein reich ornamentiertes Tintenfaß aus der Rennaissancezeit in braunglasierter Töpferware hinzu, das aus dem Besitze des Zweibrückener Statthalters Oxenstierna stammt.

Abteilung Plastiken: Die Abteilung wurde durch den Ankauf der Hausplastiken vom ehemaligen Muttergotteshause in der Neugasse in Heidelberg vermehrt. Von den beiden aus dem Jahre 1718 stammenden Stücken, einem S. Georg im Kampfe mit dem Drachen und einem S. Joseph mit dem Kinde, ist letzteres künstlerisch beachtenswerter, da es gut die Richtung des Heidelberger Hofbildhauers Peter van den Branden, eines Schülers von Grupello in Düsseldorf, vorführt. Eine umfangreiche Pfälzer Wachsplastik, die Geburt Christi darstellend, kam durch Geschenk hinzu. (S. auch Ausgrabungen.)

Abteilung Metallgegenstände: In Waldhilsbach wurde die Glocke der katholischen Gemeinde, gegossen im Jahre 1767 in Heidelberg und reich mit Reliefierungen (Madonnen- und Christusrelief) verziert, erworben, in Michelfeld bei Wiesloch das geschmiedete Zunftschild der vereinigten Zünfte mit Patronatswappen der Gemmingen (18. Jahrh.), in Waibstadt eine gegossene Ofenplatte vom Jahre 1592 mit Samson und Dalilarelief. Zur Zinnsammlung kam eine schön ziselierte Konfirmationsschüssel aus Freinsheim i. d. Pfalz.

Mit zwei neuen Abteilungen wurde der Anfang gemacht, mit der für Volkskunde und der für Kostüme und Trachten.

Abb. 2. Frankenthaler Porzellan-Gruppe. Höhe 15 cm.

Abteilung für Volkskunde: 2 seidene, reich gestickte und gewirkte Patinnenausstattungen aus Bammenthal. 2 Sterbe-Krüge mit volkstümlichen Sprüchen (Töpferware) aus Haßloch; dort als Totenehrung 1853 gefertigt. Ein ebensolcher Krug aus Dirmstein. — Einen reichen Zuwachs erhielt zudem diese neue Abteilung durch die Stiftung des Herrn Geheimrats Dr. Reiß in Mannheim, der den Sammlungen eine Kollektion von 75 badischen Grabkreuzen überwies, die ebenso in künstlerischer wie in volkstümlicher Beziehung von besonderer Bedeutung sind.

Abteilung Kostüme: Ein reichgestickter Staatsfrack, kaffeebraunes Tuch mit seidengestickten Chinoiserien, aus altpfälzischer Familie stammend (ca. 1750). Ein apfelgrüner, ripsseidener, mit Feldblumen bestickter Staatsfrack aus der Pfalz (Lamprecht), dazu eine crêmefarbene reichbestickte Weste und schwarzseidene Kniehosen.

Auch die Stich- und Handzeichnungensammlung erfuhr eine Reihe von Bereicherungen, wie auch die Münzensammlung um einige gute Stücke vermehrt werden konnte.

Ausgrabungen: Die Ausgrabungen des Augustinerklosters auf dem Ludwigsplatze in Heidelberg führten den Sammlungen besonders erfreuliche Funde zu. Vor allem sind hier die plastischen Arbeiten zu nennen, die bei dem Fehlen von Beispielen der älteren Stile in Heidelberg von besonderem Werte waren. Es wurden 16 vorzüglich erhaltene gotische Schlußsteine mit Aposteln, Kirchenvätern und Emblemen zutage gefördert, die sich als Arbeiten — z. T. von hohem künstlerischen Wert (Abb. 3) — der Heilbronner Steinmetzenschule darstellen. Auch eine große Reihe stadtgeschichtlich wich-

Abb. 3. Schlußstück vom Augustinerkloster in Heidelberg. Um 1500.

tiger — darunter die frühesten bisher wieder zum Vorschein gekommenen — Grabplatten (eine Anzahl solcher bis ins 13. Jahrhundert zurückreichender) und die künstlerisch sehr beachtenswerten Reste eines riesigen Pfalzgrafen-Kenotaphs aus dem frühen 14. Jahrhundert (wohl das des Pfalzgrafen Ludwig II., † 1294) wurden den Sammlungen einverleibt.

Von kleineren Funden ist die auf einem Bronzeband gegebene Grabinschrift des Kellers Johannes Odenwalt von 1507, schöne gotische Buchbeschläge mit Reichsadlermotiven und ein gotischer Messinglöffel mit Heiligenstatue als Griff besonders hervorzuheben. Ein Teil des mittelalterlichen, bunt glasierten und in perspektivischer Wirkung gegebenen Bodenbelags der Augustinerkirche kam ebenfalls bei den Grabungen in guter Erhaltung zutage und konnte in die Sammlungen überführt werden, was bei der Seltenheit der Erhaltung solcher frühen Bodenestriche Beachtung verdient.

Sonderausstellung: In den Monaten Juli, August fand in den Räumen des Museums eine Ausstellung von „Frankenthaler Porzellan aus Heidelberger Privatbesitz“ statt, die sich eines außerordentlich reichen Besuchs erfreute. Es waren 1004 Werkstücke der Kurpfälzer Manufaktur ausgestellt, darunter kamen viele bisher unbekannte Modelle zum Vorschein.

K. Lohmeyer.

# BRETTCHENWEBEREIEN AUS BIRMA UND DEN HIMALAYALÄNDERN

VON L. SCHERMAN

In den letzten Jahren hat sich das wissenschaftliche und technische Interesse einer Methode zugewendet, die, von der modernen Textilindustrie mehr und mehr in den Schatten gerückt, in Europa schon fast ganz unbekannt geworden ist. Es ist die sogenannte Brettchenweberei, die zur Herstellung dauerhafter bandartiger Gewebe benutzt wird; ihre Bezeichnung stammt von den kleinen Täfelchen oder Brettchen, die zur Auswechslung der Kettfäden beim Durchziehen des Schusses Anwendung finden. Die Anregung zur näheren Untersuchung dieser Technik, die heute noch über weite Teile des Erdkreises verbreitet ist, ging von der verstorbenen Frau Margarete Lehmann-Filhés aus, die das Ergebnis ihrer Studien in einem seitdem vielzitierten Buch (Über Brettchenweberei, Berlin 1901) niedergelegt hat. Neben ausführlichen Erörterungen über die Grundprinzipien der Brettchenweberei, ihre einzelnen Phasen und Abwandlungsmöglichkeiten findet sich hier viel Material über das Alter dieser Technik und ihre Anwendung in den einzelnen Ländern. Für die frühesten Belege muß man sich freilich mit Wahrscheinlichkeitsbeweisen zufrieden geben. So wird ein Gewebe der Th. Grafschen Sammlung in Wien aus der Zeit der 22. ägyptischen Dynastie (10. vorchristl. Jahrh.) von Frau Lehmann-F. als Brettchengewebe bezeichnet, dabei aber auch die Möglichkeit einer anderen Webart nicht ausgeschlossen; und aus den Mustern ornamentierter Gürtel an Statuen des ägyptischen Altertums glaubt sie mit Sicherheit an Kopien von Brettchengeweben denken zu dürfen. Eine kräftige Stütze hat dieser Auffassung der französische Ethnologe Professor A. van Gennep geliehen, indem er nach mühevollen Versuchen am selbstkonstruierten Apparat eine Anzahl Muster reproduzierte, die bei Wandmalereien in ägyptischen Grabkammern verwendet worden waren. Außer ihm haben Heinr. Volkart, Götze und Stettiner Einzeluntersuchungen über Brettchenweberei veröffentlicht[1]).

Unter Hinweis auf die obengenannte Literatur will ich an dieser Stelle über die Technik nur soviel sagen, als zum Verständnis spezieller, später zu erklärender Brettchenwebereien aus dem östlichen Asien nötig ist. Charakteristisch für alle diese

[1]) Über die hier einschlägigen Aufsätze van Genneps orientieren seine letzten Veröffentlichungen: Z. f. Ethnol. 1912, p. 60–63; 624–26 und T'oung Pao 13 (1912) p. 693–98. — Heinr. Volkart, Die Brettchen- und Kammweberei: Mitt. d. Ostschweiz. Geogr.-Commerciellen Ges. 1907, Heft 1. — A. Götze, Brettchenweberei im Altertum: Z. f. Ethnol. 1908, p. 491–500 (mit guter Bibliographie und Abbild. des Brettchenwebeapparates aus dem südwestl. v. Christiania durch Prof. Gustafson ausgegrabenen Wikingerschiff des 9. Jhs.). — Rich. Stettiner, Brettchenwebereien in den Moorfunden von Damendorf, Daetgen und Torsberg, im Museum zu Kiel. Eine Untersuchung zur prähistor. Kultur: Mitt. d. Anthropol. Vereins in Schleswig-Holstein, Heft 19 (Kiel 1911).

Arbeiten ist die Art, mit der die Kettfäden zur Durchführung des Schusses gehoben werden. Man leitet die Kettfäden, meistens je 4, durch die an den Ecken eines quadratischen, 5—7 cm großen Täfelchens (aus Leder, Holz oder Pappe) gebohrten Löcher; der dreieckige Zwischenraum, der sich beim Zusammenspannen der Kettfäden hinter den Brettchen ergibt, wird als „Webfach" benutzt. Eine Viertelsdrehung der Brettchen um ihre eigene Achse bringt die unten liegenden Kettfäden nach oben, der Schußfaden wird durchgezogen und dann werden die Brettchen in der gleichen Richtung weiter gedreht. Die je nach der Breite des Gewebes in der Zahl wechselnden Brettchen werden mit den Seiten aneinandergelegt und können so insgesamt mit einem Handgriff leicht bewegt werden. Durch diese Manipulation werden die durch jedes Brettchen geleiteten Fäden zu einer Schnur gedreht, und der hindurchgehende Schußfaden verbindet die einzelnen Schnüre zu einem Webstreifen — die Technik stellt also ein Mittelding zwischen Weberei und Seilerei dar. Durch das fortwährende Drehen der Brettchen nach einer Richtung rollen sich die Kettfäden hinter ihnen in entgegengesetzter Richtung zur Schnur zusammen und erschweren und hindern das Weiterarbeiten. Um dem entgegenzuwirken, ändert man von Zeit zu Zeit die Drehungsrichtung der Brettchen, wodurch sich die Kettfäden wieder entrollen. An den glatten Geweben, d. h. den Arbeiten, bei denen die Brettchen so lange wie möglich in derselben Richtung gleichmäßig bewegt werden, entsteht dadurch eine Umkehr-Grenzlinie und diese dient als typisches Erkennungszeichen der Brettchenweberei. Wo aber ohnehin die Drehweise öfter gewechselt werden muß — um nämlich mehrfarbige Muster und Figuren hervortreten zu lassen —, ist dieses Erkennnungszeichen unsicher oder gar nicht mehr festzustellen. Die Brettchen können horizontal oder auch auf die Ecke gestellt gehalten werden, in letzterem Fall bildet sich ein doppeltes Fach, womit sogenannte Schlauchgewebe hergestellt werden können. Es gibt aber auch Brettchen mit 6 Löchern und solche, die auch noch im Mittelpunkt durchlocht sind. Die Bespannung der Brettchen kann entweder bei allen in der gleichen Richtung erfolgen, oder es können immer je zwei Brettchen ihre Fäden symmetrisch gegeneinander gewendet haben — in diesem Fall entsteht bei gleichmäßiger Vorwärtsdrehung ein Gebilde, das den Fernerstehenden an ein gestricktes Band denken läßt. Diese paarweise Stellung der Brettchen mit ihrem Strickmascheneffekt wird bei allen für starke, haltbare Bänder bestimmten Webstreifen angewendet. Sind nun die Brettchen mit verschiedenfarbigen Fäden bespannt, so erzielt man auf die einfachste Art geometrische Muster, indem man die Umkehr bei den einzelnen Brettchen in bestimmten Abständen vornimmt.

Es ist nicht meine Absicht, hier die Frage zu behandeln, ob die Brettchenweberei als Vorstufe des gewöhnlichen Webstuhls oder als eine spätere Abart und Ergänzung zu betrachten ist — oder auch das Problem, ob an eine mehrmalige, unabhängige Erfindung der Technik geglaubt werden kann. Ich begnüge mich — unter besonderem Hinweis auf die inhaltsreiche Studie A. van Genneps, Revue d'ethnographie II (1911), p. 332—346 — mit der geographischen Zusammenfassung, daß ihr Vorhandensein in alten oder neuen Zeiten bisher nachgewiesen ist in Island, Skandi-

navien, Jütland, Finnland, im europäischen Rußland, in Schleswig-Holstein, Pommern, Griechenland, in der europäischen und asiatischen Türkei, im Kaukasus, in Persien, Zentralasien, Indien mit Himalayaländern und Birma (einschließlich der Shanstaaten), Siam, China, Japan, im malaiischen Archipel und in Nordafrika. Unter den altperuanischen Handgeweben des Münchener Ethnographischen Museums[2]) sind verschiedene, die an Brettchenweberei erinnern. Kein Stück darunter aber gleicht in seiner Struktur dem bei Lehmann-F. p. 10, Fig. 19 abgebildeten Bändchen des Hamburger Völkerkunde-Museums, das einem peruanischen Grab entstammt. Unter den Grabbeigaben der Münchener Sammlung würden manche an Brettchenweberei denken lassen, vor allem ein langes glattes, dickes Band aus Menschenhaaren, wenn nicht die Umkehrlinie fehlen würde, die bei einem so gleichmäßig gedrehten Schnurband deutlich hervortreten müßte[3]). Bei den eventuell in Betracht kommenden gemusterten Bändern haben die Nachahmungsversuche, die so erfahrene Herren wie van Gennep und Volkart anstellten, bis jetzt noch keine Bestätigung für Brettchentechnik ergeben, obschon die Struktur ihr teilweile sehr nahe steht. Man wird vorerst also die Möglichkeit einer anderen, vielleicht ähnlichen technischen Vorrichtung zugeben müssen; ein Brettchenwebapparat selbst oder wichtige dazu gehörige Geräte sind bis jetzt bei den peruanischen Funden nicht vertreten.

Ich komme nun zum eigentlichen Zweck dieses Aufsatzes, die Haupttypen der Brettchenwebereien aus den Gebieten vorzuführen, die ich auf meiner Reise durch Birma und Vorderindien im Jahre 1911 besuchte, und einiges über die dort übliche Arbeitsweise zu berichten[4]). Den regsten Betrieb der Brettchenweberei fand ich in Oberbirma, besonders in Mandalay, wo man in dem zur Arakan-Pagode führenden Stadtviertel zahlreiche Brettchenwebstühle sieht. Die oft gehörte Anschauung, daß diese Technik bereits im Aussterben begriffen sei, wird also hier

[2]) Außer den unter p 231, 240 bezeichneten Brettchenwebereien besitzt das Museum einen kaukasischen Apparat mit angefangenem Band in Silber und schwarz und mit mehreren Musterabschnitten aus der Sammlung Dr. Dirrs, der in Tiflis, wo die Frauen im Hausgewerbe damit beschäftigt sind, die Arbeit selbst nie beobachten konnte, während ihm dies in Nucha, wo die Männer weben, ganz leicht war; ferner eine Borte als Nahtverkleidung am Scheidenüberzug eines türkischen Schwertes aus der Zeit um 1800 (solche Besatzborten sah ich auch an persischen und kaukasischen Waffen der prächtigen Sammlung Moser-Charlottenfels in Schaffhausen und bei einem Säbel unter Daghestan-Waffen des Generals Faesy († 1848) im Züricher Landesmuseum). Sehr lehrreiche Proben von Brettchengeweben verdankt das Museum Herrn Professor van Gennep und Herrn Volkart, der in St. Gallen ein einzigartiges Miniaturmuseum für Brettchen- und Gatterweberei eingerichtet hat; jene Proben stammen aus Island, Chines. Turkestan, Taschkent, Tlemcen, Algier, Constantine und Tunis. Bibliographisch verweise ich noch auf Orient. Archiv 3 (1913), Taf. 24 (Turfan-Expedition: Brettchenweber in Qara-Chōdscha); Georg Jacob, Brettchenweberei bei Schanfarà: Der Islam 2 (1911), p. 104 (die hier geäußerte Vermutung, eine Miniatur der Manesse'schen Hs. zeige einen Brettchenwebapparat, ist durch Stettiner, Das Webebild in der Manesse-Hs. und seine angebl. Vorlage (1911) , Taf. 5 u. p. 6 zu widerlegen).

[3]) Es sei denn, man setzt eine ähnliche Arbeitsweise voraus, wie sie van Gennep in Tlemcen erkundet hat, wo man mehrere Meter einer groben Wollenleine ohne Umkehr herstellt; dazu gehört eine unverhältnismäßig lange, in voller Ausdehnung aufgespannte Kette (Revue d'ethnographie 2 (1911), p. 338; entsprechend für China: T'oung Pao 13, p. 696). Vgl. unten p. 242.

[4]) Bei der Sammlung und dem technischen Studium orientalischer Handarbeiten bin ich durch die fördernde Mitarbeit meiner Frau sehr unterstützt worden.

widerlegt. Die Hauptproduktion der oberbirmanischen Brettchenweberinnen (in Birma, wie bei allen hinterindischen und malaiischen Völkern weben die Frauen, in Vorderindien die Männer) ist für Klosterbedürfnisse bestimmt; es werden Gürtel für die Mönche, Bänder zum Umschnüren der heiligen buddhistischen Texte und Tragnetze für die Almosenschalen gefertigt. Da das Land mit Klöstern übersät ist und es für den Birmanen kein verdienstvolleres Werk gibt, als die Mönche

Abb. 1. Shanfrau beim Weben eines Spruchbandes in Mandalay.

bei festlichen Anlässen mit Geschenken, darunter auch recht überflüssigen Gebrauchs- und Luxusgegenständen, zu überhäufen, so herrscht nach all solchen Dingen in und um Mandalay, das der religiöse Mittelpunkt und der besuchteste Wallfahrtsort Oberbirmas ist, stete Nachfrage.

Der birmanische Brettchenwebstuhl für die Herstellung langer Bänder (Abb. 1) besteht aus einem Brett von ca. $1^1/_2$ m Länge, an dessen Enden verstellbare, mit Keilen festzuklemmende Holzklötze zur Spannung der Kette dienen. Auf der einen Seite trägt der Holzklotz einen Zapfen, um den die Enden der Kettfaden des Gewebes gewickelt sind; auf der andern Seite ist der Klotz als Ständer für eine Walze zugeschnitten, die zum Aufrollen des fertigen Bandes dient. Zur Herstellung der Mönchsgürtel jedoch ist ein solcher Webstuhl mit 3 Klötzen, an beiden Enden und hinter der Mitte, ausgerüstet, die alle mit Zapfen versehen sind (Abb. 2[5]). Der Aufzug der Kette, die als endlose Schlinge umgewunden ist, geschieht in der Weise, daß sie erst von einem Endzapfen zum anderen und dann um den mittleren Zapfen geführt wird. Dadurch ergibt sich für den vorderen

[5]) Abb. 2 entspricht dem bei Lehmann-F. p. 10 wiedergegebenen Stück des Leipziger Museums; vgl. Noetling, Zeitschrift f. Ethnologie 1898, p. (471).

Abb. 2. Webstuhl für birmanische Mönchsgürtel. Ein Viertel natürlicher Größe.

Teil der Aufspannung eine doppelt so große Zahl von Kettfäden als für den hinteren. Die Kettfäden bestehen bei den in Oberbirma gewebten gewöhnlichen Pongyi (d. i. Mönch)-Gürteln aus sechsfachen offenen Baumwollfäden von meist gelber, zuweilen orangeroter Farbe; in dieser Farbe werden die Ordensgewänder der Mönche hergestellt, und nach Möglichkeit sucht man auch die übrigen mit dem Kult verknüpften Geräte und die Gebrauchsobjekte für das Kloster durch die offizielle gelbe Farbe zu kennzeichnen. Die Webart der Mönchsgürtel ist durchgehends sehr einfach und zeigt nur Abstufungen in Feinheit und Festigkeit der Arbeit. Die verwendeten Täfelchen sind aus Hirschleder; man überzieht sie (vgl. Abb. 3) mit Lack aus Melanorrhoea usitata, birmanisch allgemein als „thisse" bezeichnet; zuweilen sind die beiden äußersten Täfelchen am Webstuhl mit einem sternförmigen Ornament perforiert (vgl. Abb. 4). Das meist aus drei Einzelfäden bestehende Garn für die Kette wird von vier auf einem Ständer sich

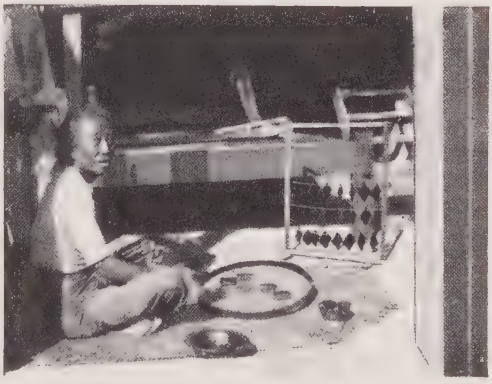


Abb. 3. Birmane in Mandalay, Lederwebtäfelchen lackierend.

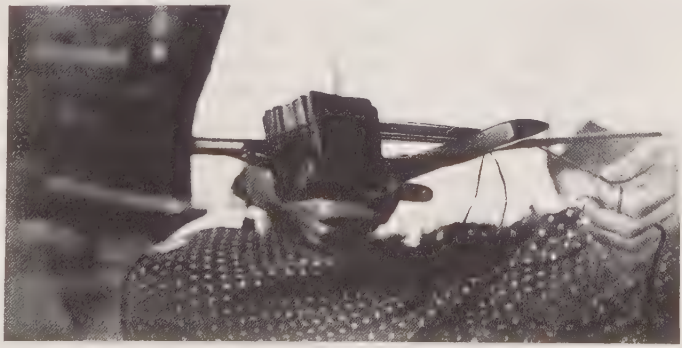


Abb. 4. Handstellung beim Weben des birmanischen Mönchsgürtels mit drei Schußfäden.

drehenden großen Spulen abgerollt und durch die vier Löcher der Brettchen gezogen, die bei den Mönchsgürteln immer paarweise angeordnet sind. Sie werden in Viertelsdrehungen vorwärts bewegt, der Schuß wird jedesmal mit einem hübsch geformten Holzmesser festgeschlagen. Die Umkehr ist deutlich sichtbar; ich beobachtete in Mandalay, daß die Weberin dabei nicht die Drehungsrichtung wechselte, sondern die Brettchen seitlich umwendete, was an und für sich schon die Umkehr bedingt. Diese wird zuweilen dadurch gefälliger gemacht, daß man nicht alle Brettchen auf einmal wendet, sondern nach jedem Schuß ein Paar, an den Seitenrändern anfangend. Dadurch tritt nicht der entsprechende, geradlinig durchlaufende Querfaden hervor, sondern die Umkehrlinie durchzieht als spitzes Dreieck an der Stelle das Gewebe. Bei der Herstellung ist man auf die zweckmäßige Form des Gürtels bedacht, der das Untergewand um die Hüften festhalten soll. Während der Birmane seinen „Paso" (Männerrock), der Shan seine weiten Hosen chinesischen Schnittes mit einem glatt abgeschnittenen oder in Fransen endigenden, mit oder ohne Brettchen gewebten Band festbindet (sofern er nicht als moderner Mensch schon eine Gürtelschließe bevorzugt), ist der Mönchsgürtel nach einem ganz bestimmten Schema gefertigt: am Anfang ist eine Schlinge, in die als Öse ein scheibenartiger durchlochter, mit gerieftem Rand versehener Knopf aus Glas oder Bein eingesetzt wird. Das Band selbst ist ca. 60 cm lang und geht dann in ein Schnurgeflecht von 1—1½ m Länge über; für die Kloster-Novizen (nach birman. Brauch tritt jeder Knabe, wenn auch nur für kurze Zeit, in die Klostergemeinschaft) werden natürlich kleinere Maße berechnet. Zur Bildung der Öse wird die Kette an der Stelle, wo sie in doppelter Fadenzahl um den obern Endzapfen gelegt ist, zu einer Schnur zusammengezogen, indem der Schuß immer nur nach einer Richtung durch das Fach und dann unter den Fäden zurückgeführt wird. Ist diese feste Schlinge nun um den Zapfen befestigt, so beginnt das reguläre Weben; es wird sechsfacher Schuß dazu genommen, und zwar arbeitet man gleichzeitig mit drei Schußfäden (Abb. 4), die in der Weise dirigiert werden, daß von zweien, die an dem einen Seitenrand auslaufen, der zuletzt durchgeführte hängen bleibt und vom vorletzten, der nun durch das Fach zurückgeht, überkreuzt wird. Dadurch entsteht ein schnurartig gedrehter fester Rand; jeder Faden wird nur ca. ¾ m lang genommen; wenn er zu Ende geht, wird ein neuer neben ihm eingelegt. Das Band wird von der Schlinge ab allmählich breiter und nähert sich dem mittleren Zapfen; ist es genügend lang, so werden von den Seitenwänden aus stufenweise je 2—4 Brettchen entfernt, die abgeschnittenen Kettfäden werden eingebogen und einmal zum Schuß mitverwendet; dadurch entsteht eine sauber gearbeitete, von den dicken Querfäden gerippte Spitze. Ungefähr zehn Brettchen werden belassen und aus ihnen die Endschnur in gleicher Methode wie die Öse hergestellt, dabei wird immer nur ein Schußfaden verwendet; ihr äußerstes Ende wird zum Zopf geflochten[6]).

[6]) Lehmann-F. beschreibt p. 37 griechische Strumpfbänder, die mit Oese und Schnur, wie die birmanischen Pongyi-Gürtel, versehen sind. Ähnlich auch ein Band von den Aru-Inseln, nordöstlich von Timor, im Dresdener Museum: ebd. p. 38. (Das neue Werk von Jasper en Pirngadie, De inlandsche kunstnijverheid in Nederlandsch Indië. II. De weefkunst ('s-Gravenhage 1912) spricht p. 201—5 nur von einer Brettchenweberei auf Süd-Celebes.)

Die Aufspannung der Kette über drei Zapfen geschieht also augenscheinlich zum Zweck der Garnersparnis, da es Verschwendung wäre, die volle Zahl der Kettfäden, die man zur Schnur nicht benötigt, in der ganzen Länge aufzuziehen. Von den bessern Gürteln dieser Art kann eine Arbeiterin 3 Stück

Abb. 5. Gewöhnlicher gelber Mönchsgürtel aus Mandalay. Ein Fünftel natürlicher Größe.

Abb. 6. Gelbroter Mönchsgürtel mit Glasknopf in der Öse. Geteilt gewebtes Band. Südl. Shanstaaten. Ein Fünftel nat. Größe.

täglich liefern und verdient damit an Arbeitslohn 6 Annas = 50 Pfg. Jüngere Mädchen machen die billigeren und die kleineren Gürtel mit einem Tagesverdienst von $2^1/_2$ Annas = 20 Pfg.

Von den in Abb. 5—7 gezeigten Mönchsgürteln ist der erste ein in Mandalay hergestelltes Exemplar von tiefgelber Farbe. Von den 30 paarweise geordneten Brettchen ist an jeder Seite das dritte mit doppelt starkem Faden bezogen, so daß zwei stärkere Randlinien hervortreten.

Die beiden andern Typen stammen aus den südlichen Shanstaaten und sind etwas komplizierter; 6 ist aus gelbem und rotem gedrehten Garn gefertigt; die Öse ist nicht zur Schnur gewoben, sondern das lose Garn einfach mit roter Baumwolle in Festonierstich fest zusammengedreht. Etwa 10 cm lang ist mit 82 paarweise geordneten Brettchen, abwechselnd 2 rot und 2 gelb bespannten, gearbeitet und die Kette eng aneinander geschoben. Dann tritt eine Teilung des Bandes ein, indem die 42 roten und die 40 gelben Brettchen gesondert zu einem Streifen

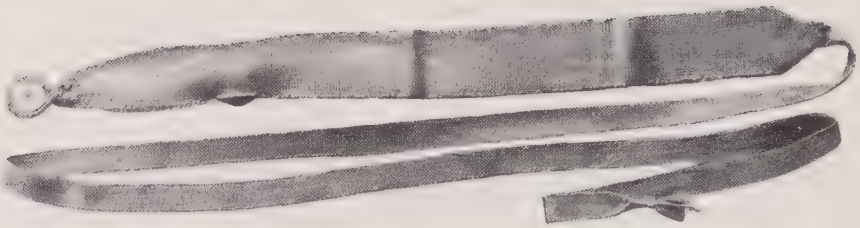


Abb. 7. Gelber Mönchsgürtel mit Glasknopf in der Öse. Doppelband. Südl. Shan-Staaten. Ein Fünftel nat. Größe.

verwebt werden[7]). Das rote Band läuft erst ca. 15 cm lang glatt, dann tritt eine Längsstreifenmusterung ein, indem zwischen je vier regulär in Viertelsdrehungen weiterbewegten Brettchen 6, bezw. 5 Brettchen in halben Drehungen vorwärts geschoben werden. Das gelbe Band ist glatt gewebt. Am Abschluß des Gürtels werden die beiden Brettchenpartien wieder zum rotgelb gestreiften Gewebe vereinigt und die Spitze durch Abschneiden und Einweben der seitlichen Kettfäden gebildet. Sie geht zuerst in die gewebte Schnur über, die sich aber bald wieder in ein schmales rotes, gelbgerändertes Band entrollt, da die Schußfäden wiederum regulär durchs Fach gezogen sind. Der Schuß ist an beiden Enden bei den vereinigten Kettfäden gelb, bei den einfarbigen Streifen in der Farbe der Kette. Es ist augenscheinlich nicht wie bei Nr. 5 mit drei an den Rändern verschlungenen Schußfäden gearbeitet, sondern mit einem, aber gleichfalls ziemlich kurz gehaltenen Faden, zu dem weder Schiff noch Spule gebraucht wird.

Nr. 7 ist eine Kombination der beiden vorhergenannten Stücke. Es besteht aus zwei vom Beginn an einzeln gewebten Bändern, die seitlich durch Nähte vereinigt sind. Das zur Schlinge verwendete Garn bildet nur die Bespannung für einen der Webstreifen, die Kettfäden für den andern Teil sind unterhalb der Schlinge angehängt und ihre Enden zwischen die Bandstreifen geschoben. Die beiden Teile sind mit je 46 bezw. 48 paarweise gestellten Brettchen in ähnlicher Längsmusterung wie das rote Band von 6 gewebt. Unten beim spitz zulaufenden Abschluß erfolgt eine Vereinigung der von beiden Bändern übrig gebliebenen Kettenfäden (je 10) zu einem schmalen Bandstreifen. Beim Abschluß sind die weggeschnittenen Kettfäden nicht mit eingewebt, sondern die Enden einfach zwischen die zusammengenähten Webstreifen geschoben. Sowohl Anfang wie Abschluß sehen ziemlich unordentlich aus; auch der mit andersfarbigem Garn zusammengenähte Rand ist unschön. Das Stück macht den Eindruck eines Experimentes[8]).

[7]) Vgl. Lehmann-F. p. 53: ein Musterband der Verfasserin, auch ein Doppelband, aber durch Weben mit Doppelfach entstanden.

[8]) Soll vielleicht hier die Imitation eines Schlauchgewebes versucht sein, deren Herstellung in China in der Sammlung von Frau Lehmann-F. durch mehrere Exemplare belegt wird? H. Volkart

Die Herstellungsweise gewöhnlicher Bänder für Gürtel, Pferdegurten, Sandalenriemen, Schwertgehänge bietet nichts besonders Charakteristisches; sie werden von starkem Baumwollgarn in gewöhnlicher, paarweiser Brettchenstellung, meist einfarbig, ausgeführt[9]); für Gürtel erzielt man durch verschiedenfarbige Kettfäden einfache Musterung, wie z. B. auf Abb. 8, wo ein Gürtelband aus den südlichen Shanstaaten gezeigt ist, das mit 38 paarweise gestellten Brettchen ausgeführt ist. An beiden Rändern sind je zwei grün bezogene, dann folgt ein violettes, ein gelbes und darauf elf Brettchen, die je zwei rote und zwei grüne Kettfäden tragen, woraus beim Weben rot-grüne Querstreifen entstanden. Daran schließen sich zwei grün und ein violett bespanntes Brettchen; die Mittellinie markiert ein Streifen aus den Kettfäden von zwei gelb bezogenen Brettchen. Eine weit höhere Kunstfertigkeit erfordern die zum Umwinden der Klosterhandschriften verwendeten Bänder, die mit Sprüchen und kleinen Ornamenten durchwebt sind (Abb. 9) — es gibt hiezu auch persische, arabische, armenische Parallelen[10]). Auf dem Webstuhl in Abb. 1 ist ein solches Band aufgezogen; die Weberin ist eine Shanfrau, die Tochter eines ehemaligen Ministers des letzten birmanischen Königs Thibaw; sie wohnte auf dem Grundstück eines birmanischen Magistratsbeamten, der mit seinen Angehörigen auf dem Bilde zu sehen ist.

Abb. 8. Mehrfarb. Kleidergürtel. Südl. Shan-Staaten. 1/3 n. Gr.

erwähnt diese (a. a. O. Sonderabdruck p. 13) und spricht hier von einer durch stellenweises Offenlassen des einen Seitenrandes geschaffenen Tasche — eine solche Stelle ist, wie am Bild erkennbar, auch an unserm Stück zu bemerken, und die Beschaffenheit der Randnaht ist nicht derart, daß man ein versehentliches Danebennähen annehmen müßte.

[9]) Bei einem von Hofrat Dr. Bruegel dem Museum überwiesenen Schwert aus Siam ist der Gurt zusammengedrehter, mit Brettchengewebe überzogener Baumwollstoff. Genau dasselbe kann man häufig an Shan-Schwertern wahrnehmen, die sich auch in der Form und in der Rotan-Umwindung der Scheide eng an das siamesische Stück anschließen.

[10]) Lehmann p. 27 ff; Volkart p. 11.

Abb. 9. In Arbeit befindliches und fertiggestelltes Spruchband aus Mandalay. Ungefähr ein Viertel natürl. Größe.

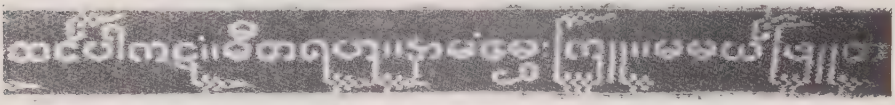


Abb. 10. Teil des birmanischen Spruchbandes von dem Webstuhl auf Abb. 1 und 9. Natürliche Größe.

Beim Weben sind 38 Brettchen verwendet mit je zwei gelben und zwei schwarzen Fäden bespannt und paarig geordnet. Durch die Art des Drehens erscheinen auf schwarzem Grund in gelb die zierlichen mit Arabesken gezierten birmanischen Buchstaben, die sich zu einzelnen Pali-Sprüchen zusammenfügen (Abb. 10). Die große Übung und Geschicklichkeit der Weberin gestattete ihr, den Text sogar unter Plaudern nach einer geschriebenen Vorlage frei nachzuarbeiten. Die Musterung wird erzielt, indem für den einfarbigen Grund die Brettchen zwei Viertelsdrehungen vorwärts und dann zwei Viertelsdrehungen rückwärts bewegt werden; dadurch entsteht ein leinenartiges Gewebe, das auf der einen Seite gelb, auf der anderen schwarz ist. Wo Buchstaben auf dem einfarbigen Grund hervortreten sollen, werden die Brettchen in der gewöhnlichen Art, nach jedem Schuß eine Viertelsdrehung vorwärts, bewegt, und die Linien erscheinen in der kleinen maschenartigen Struktur gelb auf der schwarzen Vorderseite, schwarz auf der gelben Kehrseite. Zum Schuß verwendete die Weberin schwarzen Maschinenfaden Nr. 60 in kurzen Stücken. Ein fertiges Band dieser Art, aber bedeutend kürzer und einfacher, liegt auf dem Bild 9 unten am Webstuhl aufgerollt. Die Kette ist hier durch 28 paarig geordnete Brettchen gezogen, von denen auf jeder Seite die äußersten zwei gelb, die drei nächsten halb blau, halb gelb, die folgenden drei rot mit gelb, dann wieder drei blau mit gelb und in der Mitte rechts rot und gelb bespannt sind. Den Anfang bildet eine schnurartig gewebte Schlinge, wie schon bei den Mönchsgürteln beschrieben, dann ist ca. $^3/_4$ m lang glatt in Viertelsdrehung weiter gewebt, so daß infolge der doppelfarbigen Brettchenbe-

spannung gelbe Querstreifen die roten und blauen Längslinien kreuzen. Dann beginnen die halben Vor- und Rückwärtsdrehungen der Brettchen, wodurch das Band auf der Rückseite einfarbig gelb, auf der Vorderseite blau und rot gestreift erscheint. Auf diesem Grund treten die Muster, zwei kurze Sprüche und einzelne in weiten Zwischenräumen eingesetzte würfelige Ornamente blau und rot, resp.

Abb. 11. Teil des auf Abb. 9 unten liegenden birmanischen Spruchbandes. Natürliche Größe.

gelb hervor (Abb. 11). Am Ende setzt wieder die glatte Weberei wie anfangs ein, der Abschluß wird ebenso wie beim Mönchsgürtel durch Weglassen der Brettchen und Abschneiden und Einlegen der äußeren Kettfäden spitz und läuft in eine gewobene Schnur aus. Zum Schuß ist anfangs, bis zum Beginn des einfarbigen Grundes gelber Faden, dann ein Stückchen weit roter, dann blauer und in der zweiten Hälfte grüner Faden verwendet.

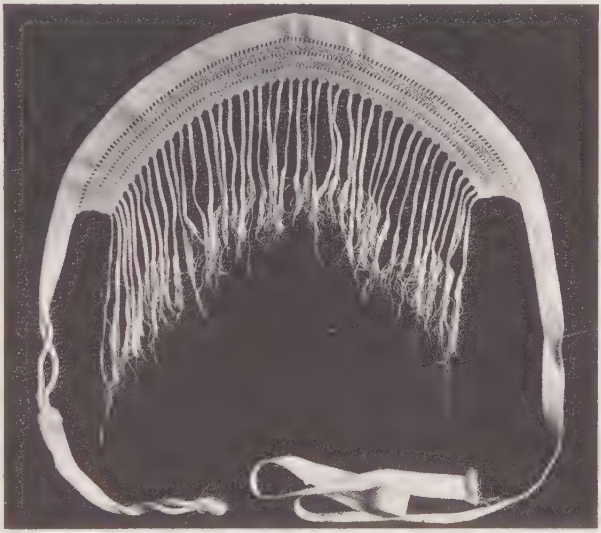


Abb. 12. Weißes Tragnetz für die buddhistischen Almosenschalen, Mandalay. 1/9 natürl. Größe.

Abbildung 12 gibt ein besonders merkwürdiges Stück unter den für Klosterzwecke gefertigten Textilien wieder. Es ist ein Tragnetz für die Almosenschale, das um den Hals geschlungen wird und den Mönchen beim Morgen-Bettelgang das Tragen der Schale erleichtern soll. Es ist hier noch unfertig, wie es vom Webstuhl kommt, dargestellt und wird meist von den Mönchen selbst erst tragfertig gemacht (Abb. 13). Das Material zur Kette ist weißer Faden, dreifach genommen, den Schuß bildet starkes gezwirntes Garn europäischer Manufaktur. Zum Band sind 38 paarweise geordnete Brettchen verwendet, von denen das dritte Paar an jeder Seite doppelt starken Bezug hat; gewebt ist in der gleichen Weise wie bei den Mönchsgürteln von Mandalay, mit drei kurzen Schußfäden, von denen immer zwei am Rand verschlungen sind. In einer Ausdehnung von ca. 3/4 m hängen die

Schußfäden des Bandes ungefähr 25 cm lang vom Rand nieder; sie sind zu einer 10 cm breiten, gefälligen Borte verknüpft[11]) und bilden unten, je zwölf zu einem Zopf verflochten, einen Fransenabschluß. Diese Knüpfpartie wird durch Zusammenfassen der geflochtenen Fransen und durch Vereinigung des oberen Bandrandes zum Tragnetz. Den langen glatten Bandteil legt der Mönch um den Hals; der kürzere teilt sich in zwei gewebte Schnüre und vereinigt sich dann wieder

Abb. 13. Buddhistische Mönche mit Almosenschalen. Shwe Kyaung (Goldenes Kloster), Mandalay.

zum Band; das wiederholt sich nochmals, so daß zwei 10 cm lange Ösen entstehen, die zum Durchziehen des langen Tragbandteiles dienen.

Auch bei birmanischen Bergstämmen, weitab vom Hauptverkehr ist die Brettchenweberei nicht unbekannt. Die Frauen der Taungyo am Westeingang der südlichen Shanstaaten benähen die Armlöcher und Halsausschnitte ihrer hemdartigen Kittel mit sehr schmalen schwarzen oder schwarzgelben Börtchen, die entweder mit etlichen Brettchen gewebt oder zopfartig aus Baumwolle geflochten sind. Die Frauen der benachbarten Taungthu, eines Zweigstammes der Karen, besetzen ihre schwarzen Turbantücher mit seidenen Webebörtchen (Abb. 14); sie sind in der Regel aus dünner Seide mit 22 Brettchen gewebt; die beiden Randbrettchen sind einzeln, die inneren paarweise geordnet; an der am Stoff angesetzten Seite bildet den Rand ein grün bespanntes Brettchen, darauf folgen 2 halb rot, halb weiß bezogene, dann 8 grüne, 2 gelbe und 9 rote. Bei einem Frauengewand der Katurr-Palaung, das ich vom Fürsten des Staates Tawngpeng (nördl. Shanstaaten) erhielt, sind der untere Rand, der Halsschlitz und die Aermel-

[11]) Ähnliche einfachere Knüpferei ist am Rande der Borte zweier Manteltücher aus dem Torsberger Moorfund zu sehen; Stettiner T. VIII.

enden der Jacke, sowie die Vorder- und Hinterschürze (Abb. 15) mit Börtchen aus kräftigem Baumwollgarn besetzt; achtpaarig gestellte Brettchen sind dazu verwendet: zwei mit ungebleichter Baumwolle bespannte bilden den zum Annähen bestimmten Rand, dann folgen zwei braun, zwei gelb, zwei hellgrün bespannte Brettchen; hellgrüne zwölffache, lose Baumwolle bildet den Schuß. Ähnliche schmälere Börtchen fand ich an Turbanenden von Palaungstämmen der südlichen Shanstaaten. Der Zweck dieser Randborten war ursprünglich jedenfalls nicht allein die Verzierung, sondern auch die Festigung der Gewandränder gewesen[12]); auch sonst sieht man bei den hinterindischen Textilarbeiten die Verbindung des technisch Notwendigen mit der Ornamentierung. Die Enden von Gewand- und Turbantüchern,

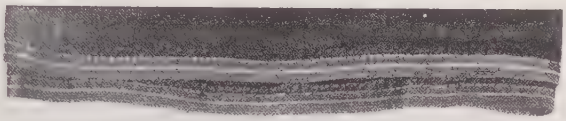


Abb. 14. Seidene Turban-Kanten der Taungyo-Frauen. Südl. Shanstaaten. 1/3 nat Größe.

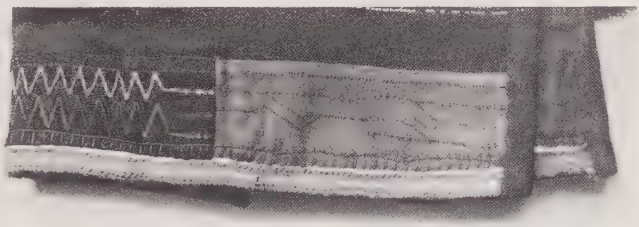


Abb. 15. Hinterschürze der Palaung-Frauen. Nördl. Shanstaaten. 1/3 natürl. Größe.

Decken usw. werden vor den letzten Schußfadenreihen mit einem andersfarbigen Faden kettenstich- oder maschenartig durchwirkt, um das Ende vor dem Ausfransen und Verdrehen zu schützen[13]); die Nähte an den Kleidungsstücken sind fest und dauerhaft mit sorgfältigen Zierstichen aus bunten Fäden ausgeführt.

Das Motiv der Brettchenwebborte ist als Ornament auch in Stickerei angewendet zu sehen; eine in Hsenwi erworbene blauschwarze Palaungjacke aus etwas älterer Zeit hat am untern Rand eine breite rote Bordüre in Nachahmung der maschenartigen Struktur der Brettchenwebborten eingestickt (Abb. 16); an den hübschen, mit Sternen aus Hiobsträne (Coix Lacryma-Jobi stenocarpa) besetzten Umhängebeuteln, die die Shan und die Intha in den südlichen Shanstaaten für sich und die Nachbarstämme weben, sind breite Streifen im schwarzen oder roten Grundgewebe mit besonders starken Schußfäden durchzogen und mit dicker,

[12]) Zu dieser Sitte, brettchengewebte Schutzkanten an Stoffe und Gewänder zu nähen, vgl. die Variationen bei Lehmann-F. p. 52 (Abbildung und Beschreibung eines solchen Börtchens aus Indien, das mit den Schußfäden an den Saum eines Gewandes festgenäht ist; eine ganz analoge Arbeit zeigt ein soeben erst für das Museum erworbener Turkmenen-Frauenmantel am Rand abschluß — in beiden Fällen liegt aber wohl die von A. Bel et P. Ricard, Le travail de la laine à Tlemcen (Alger 1913), p. 190 ff. beschriebene Methode vor); Stettiner T. I; IIIa; IV—VIII (Gewandstücke aus dem Torsberger Moorfund, wo die Ketten- oder Schußfäden des Gewebes als Schuß für die Randborte in Brettchenweberei dienen; T. IX zeigt eine aufgenähte Borte).

[13]) Dieselbe Methode illustriert für brasilianische Indianer Max Schmidt, Baeßler-Archiv 4 (1914) p. 218.

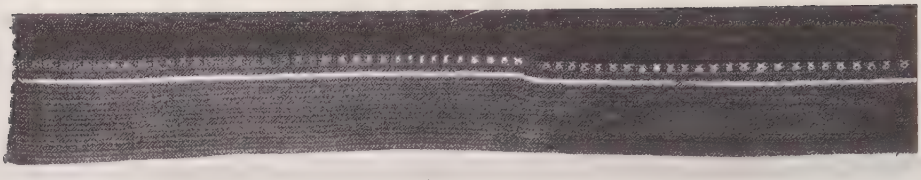


Abb. 16. Gestickter Rand einer Palaung-Frauenjacke. Nördl. Shanstaaten. Ungefähr ein Drittel natürl. Größe.

schwarzer oder roter, loser Seide in Nachahmung der trikotartigen Brettchenwebarbeit dicht überstickt. Auch die dazwischen liegenden schmalen, mit bunten Seiden-, Gold- und Silberfäden durchwirkten Streifen des Gewebes erinnern an Muster der Brettchenweberei (Abb. 17—18).

Unter den Sammlungen aus Manipur fand ich die Brettchenwebtechnik an einem Sattel vertreten. Berücksichtigen wir die Lage dieses zu Britisch-Indien nur in loserer Verbindung stehenden Staates, durch den der reguläre, wenn auch recht unbequeme Landweg von Vorderindien nach dem birmanischen Stromgebiet des Irrawaddy führt, so sehen wir uns vor die Frage gestellt, von welchem seiner geographischen Nachbarn Birma, dessen ganze „indochinesische" Kultur ja ein Konglomerat östlicher und westlicher Entlehnungen darstellt, die Brettchenweberei gelernt hat; Indien wie China zeigen noch heute Spuren von alter Verbreitung dieser Technik. Was man davon jetzt noch in entlegenen Winkeln von Benares aufspüren kann, ist gewiß nichts weniger als neuer Import. Und nach den Himalayaländern ist die Brettchenweberei wohl sicher auch von Nordindien eingeführt worden. In Tibet könnten die beiderseitigen Einflüsse von Indien und von China her sich gekreuzt haben.

Abb 17. Bestickte Umhängetasche für Frauen. Südl. Shanstaaten, ca. $^1/_4$ natürl. Größe.

Unser Sattel aus Manipur ist ringsum mit hübschen, in Zickzackmustern ausgeführten Brettchenwebborten aus schwarzen, gelben, roten und weißen Baumwollfäden eingefaßt. Die Riemen des Zaumzeuges sind ebenfalls mit Brettchen in schwarz, gelb und weiß gewebt und mit roten Flanellstreifen unterlegt. Der Bauchgurt ist aus starken Hanfschnüren, die in der Mitte offen nebeneinander liegen, an den Enden mit Querschnüren durchzogen und so zu einem Band vereinigt sind[14]).

Vom Betrieb der Brettchenweberei in den Himalaya-Staaten habe ich mich sowohl durch Ankauf fertiger Stücke wie durch Beobachtung der Arbeit selbst überzeugen

[14]) Dies wäre nach der von Lehmann-F. p. 17f. aufgestellten Theorie die Grundlage und das Anfangsstadium der Brettchenweberei.

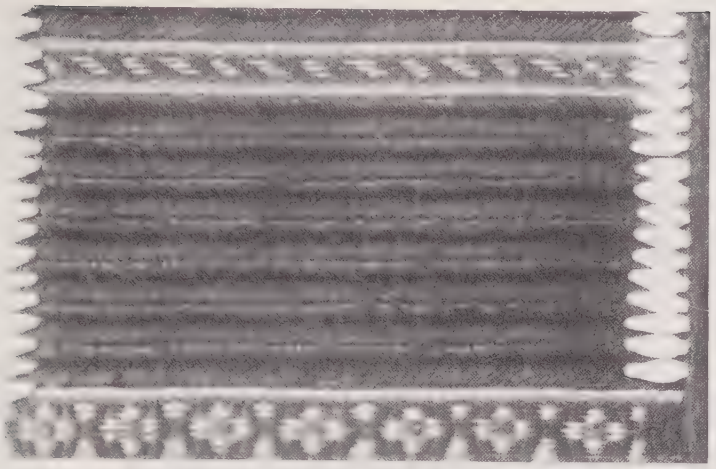


Abb. 18. Detail von Abb. 17. 9/10 natürlicher Größe.

können. Hauptsächlich werden schön gemusterte Bänder gearbeitet, die als Gürtel zum Zusammenhalten des langen ärmellosen tibetischen Frauengewandes (Abb. 19) dienen, das auch in Sikkim und Bhutan getragen wird, oder als Bindebänder für die wollenen gestreiften Schürzen. In Darjeeling hat ein europäisch gebildeter aus Sikkim stammender höherer Beamter, der zur Zeit meiner Anwesenheit dem Dalai Lama als Sekretär beigegeben war, eine buddhistische Schule gegründet, in der die Mädchen in den Handfertigkeiten des Webens, Nähens etc. unterrichtet werden. Dort sah ich neben der einheimischen primitiven Textilarbeit auch Gürtel mit Brettchen weben, aber in einer ganz anderen Aufspannung des Apparates als in Birma (Abb. 20). Die Kette, zu einer Schlinge vereinigt, ist über zwei in einem Gerüst übereinander steckende Stangen gezogen; von da geht sie zu einem Querholz, das am Gürtel der auf dem Boden sitzenden Weberin befestigt ist, so daß sie in dieser Spannung ein Dreieck bildet. Die Brettchen sind aus Leder, davon ist auch die in Tibet, Bhutan und Sikkim für die Technik selbst gebrauchte tibetische Bezeichnung ko-tha (Leder-Weben) abgeleitet. Ein fertiges tibetisches Gürtelband zeigt Abb. 21—22, das mit 54 Brettchen gewebt ist. Die Randstreifen, bei denen die Brettchen paarig geordnet sind, sind mit einem blau, zwei rot, zwei gelb, zwei violett, zwei rosa, einem rot und einem grün bespannten

Abb. 19. Tibetische Frau. Darjeeling.

Abb. 20. Sikkim-Mädchen in der Webschule Darjeeling.

Täfelchen gewebt; die Mitte ist mit 24 unpaarig gestellten Brettchen gearbeitet, die mit zwei roten und zwei grünen Fäden bezogen sind. Durch variierte halbe und Viertelsdrehungen entstehen verschiedene Figuren und geometrische Ornamente auf einfarbigem Grund, wie Blumenvasen, Svastika, doppelseitige Mäander und vom Mäander abgeleitete Figuren chinesischen Stiles, Würfel[15]) u. dgl. m. Das mittlere Drittel der Bandlänge ist von einem Rautenmuster[16]) eingenommen, bei dessen Ausführung nach fünf einseitig gestellten Brettchen immer zwei paarweise geordnete folgen; nach jeder achten Vierteldrehung kommt die Umkehr. An beiden Enden des Bandes sind die offenen Kettfäden zu Schnüren gedreht.

Ein ähnlich gemustertes, schmäleres Band mit gelben und roten Kettfäden ist als Tragriemen an einem großen silbernen Amulettkästchen befestigt, wie sie Anhänger des Lamaismus zu tragen pflegen. Ich habe über diese „Gau" im Münchner Jahrbuch 1910, p. 117 f. die nötigsten Erklärungen gegeben.

Abb. 21. Tibet. Gürtelband. Darjeeling. 1/on. Gr.

[15]) Zu verschiedenen dieser Motive (Vase, Würfeldreieck etc.) finden sich Parallelen auf den von Lehmann-F. abgebildeten persischen und armenischen Spruchbändern.

[16]) Derartige Muster hat A. v. Gennep, wie eingangs bemerkt, in Nachbildung von Wandornamenten ägyptischer Grabkammern hergestellt und bei der letzten Tagung der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte in Nürnberg gezeigt; auch Lehmann-F. gibt unter den Illustrationen ihres Buches solche selbstgewebte Nachahmungen ähnlicher Muster von den Gürteln ägyptischer Königsstatuen; vgl. hier namentl. p. 37, Figur 52.

Abb. 22. Detail von Abb. 21. 2/5 n. Gr.

Für Säbelgurten und Sattelzeug findet auch bei den Himalaya-Stämmen diese zähe, dauerhafte Webart gern Verwendung. Als Tragriemen für einen Köcher aus Sikkim ist ein mit 18 Brettchen gewebtes Band verwendet, dessen Randstreifen mit einfarbig bespannten Brettchen gemacht sind, während die sechs mittleren Brettchen, jedes mit zwei gelben, einem schwarzen und einem roten Faden bespannt, ein gesprenkeltes Muster hervorbringen. An einem im Distrikt Darjeeling erworbenen tibetischen Zaumzeug (Abb. 23) bestehen die Riemen des Pferdekopfgestells aus zwei aufeinandergelegten Brettchenwebbändern, die mit gold- und lackbemalten Eisenbeschlägen zusammengehalten sind. Am Gebiß sind zwei Zügel befestigt; der eine ist ein breites Band, das in der Arbeit, in Muster und Farbenstellung den bereits beschriebenen Gürtelbändern gleicht. An beiden Seiten sind mit je zwanzig paarweise gestellten Brettchen farbige Längsstreifen gewebt, in der Mitte sind mit achtzehn unpaarig gestellten, halb rot, halb grün bezogenen Täfelchen durch wechselnde Drehungsweise Schrägstreifen, Zickzackmuster, Vasen- und Mäanderfiguren, wie bei den Gürteln, hervorgebracht. Eine hübsche Wirkung wurde dadurch erzielt, daß innerhalb der farbigen Randstreifen zwei Brettchen mit bedeutend feinerem Faden[17]), halb gelb, halb lila bespannt waren.

Abb. 23. Tibet. Zaumzeug Darjeeling. 1/6 natürl. Größe.

[17]) Von einer gleichen Beobachtung spricht Frau Lehmann-F. (p. 24 Fig. 34) bei einem Band aus Bhutan des Berliner Mus. f. Völkerk., dessen angegebene Farbenstellung, wie auch das Rautenmuster, stark an die Münchener Stücke erinnert. Der dort ausgesprochene Zweifel, daß solche Bänder in Bhutan selbst gewebt würden, ist meines Erachtens unberechtigt.

Abb. 24. Detail von Abb. 23. 2/5 natürl. Größe.

Bei dem zweiten Zügel, der mit 22 paarig geordneten Brettchen hergestellt ist, ließ die auffallende Fülle der Kettfäden und das Muster (Abb. 24) auf eine andere Art der Arbeit als bei den bisher gesehenen Bändern schließen. Es bilden zwei dunkelblau bespannte Brettchen an jeder Seite den Randstreifen, ein Streifen aus den Fäden von vier weiß bespannten Brettchen ist die Mitte, und zu dessen beiden Seiten zieht sich eine blaue Schlangenlinie auf weißem Grund durch die ganze Länge des Bandes. Dieses Ornament setzt sich folgendermaßen zusammen: beim Streifen des ersten Brettchenpaares wechseln zwei weisse mit vier blauen Fäden, bei dem des zweiten zweimal zwei blaue mit je einem weißen, beim dritten wieder zwei weiße mit vier blauen Fäden. Hieraus ergibt sich, daß jedes Brettchen mit sechs Fäden bespannt gewesen sein muß; durch diese größere Zahl der Kettfäden und den verwendeten dicken Schußfaden entsteht ein besonders starkes Band[18]).

Ebenso dick und von gleichem Aussehen in der Struktur sind die Doppelbänder des Zaumzeugs. Das obere Band ist aus hellgrüner Seide, das untere, noch stärkere, aus roter Baumwolle; Eisenbeschläge mit Lack- und Goldmalerei sind auf den grünseidenen Gurtbändern aufgelegt und vereinigen sie durch Nieten und Klammern mit der roten Bandunterlage, die als die stärkere den eigentlichen Halt gibt. Es ist darum auch an den Stellen, wo die roten Riemen rechtwinkelig aneinander gesetzt sind, die Kette des angefügten Teiles in drei Partien als Schuß durch die Kette des anstoßenden Streifens geschlungen[19]), während bei dem grünseidenen, mehr zur Zierde dienenden oberen Band, das an diesen Stellen durch die Eisenbeschläge gedeckt ist, die Teile nur mit Fäden aneinandergeheftet sind.

So viel ich aus der Struktur dieser fest zusammengefügten Riemen sehen kann, müssen auch sie mit sechsfädig bespannten Brettchen gewebt sein; die Art des Webens ist die gleiche wie beim vierlochigen Brettchen, es werden nur mit jedem

[18]) Ganz ähnliche Mustereigentümlichkeiten, die Lehmann-F. (p. 39f.) an Gurten von chines. Mandarinensätteln und an einem chines. Seidenbändchen von der deutschen Kolonialausstellung in Berlin zeigt, haben auch sie davon überzeugt, daß hier mit sechslöcherigen Brettchen gearbeitet wurde, und zwar glaubt sie auf Grund eigener Erfahrung, daß bei der Regelmäßigkeit in der Aufeinanderfolge der Farben sechseckige Brettchen verwendet worden sein müssen. Volkart, a. a. O. p. 12, spricht davon, daß „in Innerasien und in China vorzugsweise mit sechseckigen, mit 6 Löchern versehenen Brettchen gewoben wird". Unter den chinesischen Beständen des Münchener Ethnogr. Museums fand ich nur ein schmales blauseidenes Endstreifchen an einer Halskette aus Kanton; es ist durch ein großes Nephrit-Schlußstück gezogen, das zwischen den aus großen Nüssen bestehenden Perlen der Kette eingefügt ist. Wie ich von Herrn Bezirksamtmann Große höre, wird die Brettchenweberei auch in Nordchina von herumziehenden Hausierern betrieben, die Besatzborten für Frauenkleider und Schuhe verkaufen. Im übrigen vgl. v. Gennep, T'oung Pao 13, p. 695.

[19]) Schwanzriemen aus Tlemcen, die nach ähnlicher Methode aneinandergefügt sind, illustrieren A. Bel et P. Ricard, a. a. O. p. 235; hier läuft aber die Kette des einen Streifens quer durch die des anderen, da die Bänder sich kreuzförmig vereinigen.

Brettchen sechs Umdrehungen statt vier ausgeführt. Ich selbst habe auf meiner Reise nie mit sechsfädig bespannten Brettchen weben sehen.

In der Münchener Schlagintweit-Sammlung aus Tibet befindet sich ein ganz ähnlich montiertes Zaumzeug, bei dem auf die Riemen aus stoffüberzogenem Leder ein blaues Brettchenwebband aufgelegt ist, das mit 14 Brettchen — augenscheinlich wiederum sechslochigen — gewebt wurde. Eisenbeschläge mit eingeschnittenen Svastika-Mustern halten die beiden Riemenlagen auch bei diesem Stück zusammen, an den rechtwinklig zusammenstoßenden Riementeilen ist aber die Vereinigung nur durch Aufnähen, nicht durch Anweben bewerkstelligt. Ebenfalls von Schlagintweit erworben ist ein Packriemen zum Aufschnallen von Tierlasten, dessen Kette aus Tierhaaren gedreht ist und durch einen Schußfaden aus derber Hanfschnur zusammengehalten wird. Weiter fand ich ein glattes Brettchenwebband, das die Stoffhülle eines Schwertes umwindet, als dessen Herkunftsland von dem Erwerber zwar Nepal bezeichnet worden war, das aber nach der Form der Waffe wie nach dem Gewebe jener Hülle zu schließen aus Bhutan stammt. Das Weben von Fransenborten mittels Brettchen habe ich in Kalimpong beobachtet; dieser Ort mit ungefähr 1000 Einwohnern liegt etwa 35 Kilometer östlich von Darjeeling, nahe der Südgrenze von Sikkim in dem Territorium, das bis 1865 zu Bhutan gehört hat. Im Hause der Schwester des ehemaligen Ministers von Bhutan sah ich eine junge Verwandte auf einer schmalen Veranda mit dieser Arbeit beschäftigt. Sie hatte ihren Apparat (Abb. 25) in der oben für Tibet beschriebenen Weise aufgespannt und fertigte eine bunte Seidenfranse, bei der die Kettfäden von einigen Brettchen zu einer schmalen Borte verwendet wurden; die dichten Schußfäden hingen an der einen Seitenkante als reiche Fransen nieder. Leider habe ich versäumt, mir sofort eine Arbeitsprobe davon mitzunehmen, hoffe aber, das noch durch freundschaftliche Beziehungen nachholen zu können.

Abb. 25. Bhutan-Mädchen am Brettchenwebstuhl Fransen webend.

Im eigentlichen Vorderindien begegnete ich nur ein einziges Mal dem Brettchenwebapparat, und zwar in Benares. Dort sah ich in dem Gassengewirr beim Annapurna-Tempel[20]), wo sich den ganzen Tag die Wallfahrer drängen, einen Hindu-

[20]) Ueber die dieser Göttin gezollte Verehrung vgl. Ward, A view of the history, literature and religion of the Hindus 1[3] (1817), p. 136 f.; ferner E. Moor, Hindu Pantheon (London 1810), p. 157 f. und Taf. 9; C. Coleman, Mythology of the Hindus (London 1832), p. 97 u. Taf. 16.

Weber am Eingang der ihm als Verkaufsstand dienenden Mauernische. Er arbeitete an einem kleinen, höchstens $^3/_4$ m langen Apparat ein mit Figuren und Sprüchen durchwebtes Band; einige fertige Stücke hatte er zum Verkauf neben sich liegen. Sie waren viel geringwertiger in der Arbeit und auch kürzer und schmäler als die von mir in Birma erworbenen. Ich wollte zu einer ruhigeren Stunde den Mann nochmals aufsuchen und von ihm Näheres über sein Handwerk erfahren. Infolge eines Unfalls war ich aber bis unmittelbar vor meiner Abreise bettlägerig, und so muß ich nun auf eine Gelegenheit warten, mir durch private Beziehungen Proben der Benares-Arbeit zu verschaffen. In den „Gazetteers" habe ich keine Notiz darüber gefunden, es mag sein, daß sich irgendwo in den zahlreichen Bänden dieser Serien, durch deren Publikation sich die britisch-indische Regierung große Verdienste um die Förderung unserer Kenntnisse von indischem Land und Volk erwirbt, ein Hinweis auf die Brettchenweberei findet. Jedenfalls sind die vorstehenden Ausführungen der Ergänzung bedürftig, und ich würde es dankbar begrüßen, wenn sie den Anlaß gäben, daß durch amtliche Nachforschungen in den einzelnen Distrikten die Reihe der „Monographs", die der Beschreibung indischer Techniken gewidmet sind, um eine Arbeit über Brettchenweberei bereichert würde.

Nachschrift zu p. 225, Anm. 3.

Während der Drucklegung dieses Aufsatzes wurde mir bei einem Aufenthalt in Konstantinopel die natürlichste Methode, der Umkehr zu entraten, durch eigene Anschauung klar. Nahe der Selim-Moschee sah ich in einem Seilerladen gewöhnliche Gurtbänder auf einem unserm alten Gatterwebstuhl ähnlichen Apparat anfertigen. Zum Verkauf hingen dort aber auch Gurten für die Rückenkissen der Lastträger und für Zugtiere in Brettchenwebtechnik. Die Leute ließen sich schließlich herbei, mir auch diese Arbeitsweise vorzuführen. Sie zogen die Kettfäden durch die bekannten Täfelchen aus Kamelhaut und spannten sie an zwei Eisenringen auf, die an den Diagonalenden des Raumes im Fußboden eingeschraubt waren. An dem einen Ende begann ein Mann die Arbeit in der gewöhnlichen Weise mit dem Drehen der Brettchen; ein anderer, der in der Mitte der Kettenlänge saß, fuhr nach jeder Drehung mit einem Holzmesser in das neugebildete Fach und leitete die Fädenteilung bis zum andern Ende, wo ein zweiter Weber seinen Schußfaden hindurchführte und so ohne Brettchen, durch Benutzung des von seinem Gegenüber gebildeten Webfaches, das gleiche Band wie dieser, nur in entgegengesetzter Drehungsrichtung und Musterstellung, fertigte. Die beiden rücken mit ihrer Arbeit sich immer näher, das Auffangen und Ausnützen der Drehungen durch den zweiten Weber macht die Umkehr unnötig; treffen beide in der Mitte zusammen, so wird dort die Kette durchschnitten, und es ergeben sich so zwei gleichartige Bänder. Die gleiche Arbeit und gleiches Material und Gerät fand ich in Adrianopel: dort wurde mir gesagt, daß ein dritter Arbeiter in der Mitte nicht gebraucht werde — er ist auch jedenfalls nur zur Erleichterung und Beschleunigung der Arbeit nötig. Hiermit ist die praktische Durchführbarkeit dieser von Frau Lehmann-Filhés p. 31 nur als theoretisch möglich besprochenen Arbeitsmethode erwiesen.

# ZUR FLORENTINER NIOBIDENGRUPPE

VON GEORG LIPPOLD

Das von Sieveking und Buschor im VII. Bande des Münchner Jahrbuchs (1912, 111 ff.) behandelte Problem ist von solcher Bedeutung für die griechische Kunstgeschichte, daß es Pflicht der Mitforscher ist, die gewonnenen Resultate auf das gewissenhafteste zu prüfen und Bedenken, die sich dabei ergeben, nicht zurückzuhalten. Es handelt sich um die schon öfter behandelte Frage nach dem Verhältnis der schönen Niobide Chiaramonti (Abb. 3) zu ihrer Replik in der Florentiner Gruppe (Abb. 2) und damit um die stilistische Einschätzung dieser Gruppe überhaupt. Über einen Punkt sind sich natürlich alle, die die beiden Figuren verglichen haben, vollkommen einig: die Vatikanische Replik ist der Florentiner an Qualität der Arbeit unbedingt überlegen. Hier aber kommt gleich die entscheidende Frage: ist die Ausführung der Niobide Chiaramonti so hervorragend, daß wir sie für ein Original im strengsten Sinne — also für das Original der Florentiner Kopie — halten müssen? So formuliert ist das Problem nicht anzufassen, ohne subjektiven Erwägungen einen grossen Spielraum zu lassen. Denn welchen Grad der Vollkommenheit muß eine Figur besitzen, um sich als ein Original der Diadochenzeit — vom Ausgang des vierten Jahrhunderts — zu erweisen? Können wir rein nach der Qualität ein Original des vierten Jahrhunderts von einer Umbildung etwa des zweiten bis ersten Jahrhunderts — denn als solche wird die Vatikanische Statue ja von andern angesehen — unterscheiden? Um solchen Subjektivitäten aus dem Wege zu gehen, verzichten wir zunächst auf die Prüfung der Behauptung: die Niobide Chiaramonti ist das Original, die die Verfasser als Obersatz gleichsam ihrer Schlüsse vorangestellt haben, und

Abb. 1. Themis von Rhamnus. Phot. Alinari, Florenz.

wenden uns zu den Konsequenzen, die sich von selbst daraus ergeben. Ist die Niobide Chiaramonti das Original, so muß die Florentiner Wiederholung, die in Einzelheiten ja stark abweicht, eine bewußte Umstilisierung (oder die relativ geringe Ausführung des Exemplars in Betracht gezogen, die Kopie einer solchen Umstilisierung) jenes Originals sein. Es muß also das Vatikanische Exemplar den Stil der Zeit um 300, in die das Original aus äußeren Gründen zu setzen ist, reiner zeigen als das Florentiner. Als Maßstab müssen, wie es auch von Seiten der Verfasser geschehen ist, die sicheren Originale jener Zeit herangezogen werden. Eines der wichtigsten von diesen, das die Verfasser aber fast gar nicht berücksichtigt haben, ist die Themis von Rhamnus[1]) (vgl. Abb. 1). Mit dieser geht die Florentiner Replik (Abb. 2) nun in wichtigen Punkten gegen die Vatikanische (Abb. 3) zusammen, gerade in solchen, die die Verfasser zur Stütze ihrer Ansicht hervorheben: „Den schönen Kontrast zwischen den straff überspannten Brüsten und dem lockeren Faltenbausch zwischen ihnen hat der Meister der Florentiner Figur vermieden; er hat ein gleichmäßiges Netz von regelmäßigen kleinen Falten über die Brüste gelegt, den vermittelnden Bausch durch ein plattgedrücktes Dreieck reicher Parallelfalten ersetzt.“ Diese Charakteristik kann man fast

Abb. 2. Niobide der Florentiner Gruppe.

[1]) Athen, Nat.-Mus. 231. Brunn-Bruckmann 476. Nach der Inschrift um 300 v. Chr. zu datieren.

wörtlich auf die Themis übertragen. Ebenso steht es mit dem enganliegenden Gewand am Arm, mit den Tragschnüren an den Schultern, mit dem Gürtel, der „als glatter flacher Streif" gebildet ist. Charakteristisch ist ferner die Stoffbehandlung: „an der Chitonpartie dicht unter dem Gürtel sind die Faltentiefen kreuz und quer eingegraben." Die Florentiner Figur und die Themis von Rhamnus zeigen einen scharfen Unterschied in der Behandlung des Unter- und des Obergewandes, der bei der Niobide Chiaramonti ganz fehlt. Auch bei dem Mantel ein charakteristischer Zug: Die Verfassser sagen nicht ganz richtig: „an die Stelle der natürlichen lebhaften Unruhe, die beim Original durch Knicke und breite Tiefen entsteht, hat er (der Künstler der Florentiner Figur) ruhige Flächen, glatten regelmäßigen Schwung gesetzt." Bei der Florentiner Figur ist im Gegenteil mehr Kontrast vorhanden durch die Scheidung der am Körper anliegenden Mittelpartie von den vortretenden Faltenmassen oben und unten. An der oberen Faltenmasse bemerkt man nun etwa in der Mitte einen kleinen Bausch — der in der vatikanischen Replik ganz verwischt ist. Ein solcher Bausch findet sich nun, allerdings noch auffallender und etwas aufdringlich wirkend, auch am Mantel der Themis von Rhamnus.

Abb. 3. Niobide Chiaramonti. Vatikan.

Ähnliche Resultate würde der Vergleich mit einer Reihe anderer Werke der gleichen Zeit ergeben (vergl. unten). Zunächst genügt das mit Hilfe der Themis von Rhamnus gewonnene Resultat: die Niobide Chiaramonti weicht in gleicher Weise wie von der Florentiner Replik so von einem sicheren Original der Zeit um 300 ab. Daraus läßt sich doch eigentlich nur folgern, daß die Florentiner Wiederholung eine relativ treue Kopie, die Vatikanische eine Umbildung ist. Jetzt

kommen auch eine Reihe schon früher hervorgehobener Punkte wieder zur Bedeutung, die zwar für sich allein nicht ganz beweisend, doch von den Verfassern zu sehr vernachlässigt worden sind. Zunächst, äußerlich, die Fundtatsachen: Die Niobide Chiaramonti ist bei Tivoli gefunden — ob in der Villa des Hadrian, mag zweifelhaft sein; an der außerrömischen Herkunft ist kaum zu zweifeln. Daß aber ein römischer Villenbesitzer und selbst ein Kaiser die Statue aus dem Heiligtum in Rom geraubt — denn ein solches Wegnehmen galt doch sicher als Raub — und in seine Privatvilla gebracht hätte, ist doch bei den strengen Ansichten der Römer über solche Dinge sehr unwahrscheinlich. Ferner bleibt die Beobachtung bestehen, daß die nächsten Analogien des Stils der Niobide Chiaramonti sich auf Werken finden, die vor der vorauszusetzenden Entstehungszeit der Gruppe datiert sind. Auch Petersen (Vom alten Rom, S. 160) bemerkt nicht ohne Grund: „Das Widerspiel der aus zartesten Anfängen zu schweren Massen anschwellenden Falten um den Unterkörper und das den Busen umspielende feine Gefält entstammt noch direkt dem großen Stil phidiasischer Schule.“ Der Anklang an die Gestalten der Parthenonzeit wird sich in der Tat nicht leugnen lassen. Auch die Verfasser haben wenigstens, Amelung folgend, als nächste Analogien Figuren von Ephesos und vom Mausoleum, also fast ein halbes Jahrhundert ältere Werke angeführt, Werke aber, die in manchem — man vergleiche die Partie über dem linken Fuß bei der ephesischen Figur — schon komplizierter sind als die vatikanische Statue.

Endlich muß Amelung doch zugegeben werden[2]), daß die Arbeit an manchen Partien der Statue keineswegs von der Frische und Unmittelbarkeit ist, die wir bei einem Original der Diadochenzeit verlangen dürfen.

Ziehen wir die Konsequenzen: die Vatikanische Replik bildet den in der Florentiner klar erkennbaren Stil der Diadochenzeit im Anschluß an ältere Werke — des 5. und 4. Jahrhunderts, also der klassischen Zeit — um. Sie ist demnach als klassizistisch zu bezeichnen. Das Original der Niobidengruppe ist, nach der wahrscheinlichen Vermutung von Stark und Maass, gegen 30 v. Chr. aus dem entlegenen Seleukeia in Kilikien nach Rom gebracht worden (S. u. B. S. 137). Vorher wird es kaum Kopien davon gegeben haben. Folglich ist die Statue Chiaramonti frühestens in augusteischer Zeit ausgeführt. In dieser ist ja eine derartige Umbildung, bei den klassizistischen Tendenzen der Epoche, ganz verständlich; die Güte und relative Frische der Arbeit andererseits erklärt sich aus der noch nicht ganz erloschenen hellenistischen Tradition. Die vorgetragene Ansicht berührt sich also mit der von S. u. B.: auch sie glauben, daß die augusteische Zeit ältere Originale in klassizistischer Weise umbildet: nur haben sie über das, was Stil der Diadochenzeit und was Klassizismus nun wirklich ist, genau die entgegengesetzte Ansicht. Irreführend war wohl z. T. hier die Beschränkung der Betrachtung auf die Replik der chiaramontischen Figur. Denn die übrigen Glieder der Florentiner Gruppe zeigen gegenüber jener bedeutende Abweichungen, die bedingt sind durch die verschiedene Tracht und Dra-

[2]) Zuletzt Kat. des Vatikans I, S. 423. Helbig, Führer durch Rom [3] I, Nr. 13.

pierung[3]). Daraus ergeben sich wesentliche Ergänzungen für die stilistische Würdigung. Die beiden zunächst vergleichbaren Figuren, Niobe und die andere Tochter, zeigen eine andere Stoffbehandlung des Chitons. Die kleinen nach verschiedenen Richtungen brechenden Fältchen erscheinen bei ihnen lange nicht so zahlreich und dicht gedrängt. Diese Verschiedenheit der Charakterisierung deutet auf Verschiedenheit des Stoffes. Es muß eine andere Art des Chitons sein. Die Replik der Statue Chiaramonti hat allein die Tragbänder und die Ärmel. Es wird kein Zufall sein, daß gerade die Figur, bei der wir die schlagendsten Analogien zur Niobide fanden, die Themis von Rhamnus, die gleiche Tracht hat. Ähnlich, wenn auch nicht so charakteristisch, ist die Gewandbehandlung bei einem Dresdener Torso, auf den mich Arndt aufmerksam macht; dieses Werk hat auch sonst enge Beziehungen zur Themis. Auch hier die gleiche Art des Chitons mit Tragbändern. Zu vergleichen ist endlich noch eine ehemals Giustinianische Statue in New York mit derselben Tracht[4]). Die Tracht kommt schon früher vor[5]), die besondere Charakterisierung, von der hier die Rede ist, scheint der Diadochenzeit eigen. Jedenfalls ist der Zusammenhang zwischen Tracht und Charakterisierung wichtig als Bestätigung unserer Beurteilung der chiaramontischen Statue als Umbildung: deren Künstler hat gerade das Eigenartige, der Wirklichkeit Entsprechende, aufgegeben zu Gunsten des Effekts.

Die beiden andern Gewandfiguren, die Mutter und die zweite Tochter, sind auch nicht ganz gleich gekleidet: Der Chiton der Tochter hat am Hals einen dreieckigen Ausschnitt[6]), der bei dem der Mutter fehlt. Doch ist die Gewandbehandlung sonst recht verwandt und auch die Drapierung sehr ähnlich. Bei beiden fällt der Mantel vorn über die Oberschenkel. Der Unterschied der Charakterisierung des Chitons gegenüber der andern Tochter zeigt sich besonders deutlich an den unteren Partien. Hier ist der Vergleich (vor allem der Tochter) mit der Niobide Chiaramonti lehrreich, die diesen Figuren viel näher steht als ihrer Replik selbst. Hätte deren Künstler, wie die Verfasser meinen, sein Original in bewußter Absicht, den Tendenzen seiner Zeit folgend, umgebildet, warum hat er die Umbildung bei den andern Figuren unterlassen? In Wahrheit hat er eben das Original der Diadochenzeit kopiert, so gut er konnte, und, dem Original entsprechend, die Gewänder der einzelnen Figuren verschieden charakterisiert. Der Künstler der chiaramontischen Figur hat allerdings nicht einfach den Gewandstil der Niobe auf die Tochter übertragen, obwohl seine Art, wie gesagt, der der Mutter näher steht. Wohl ist bei dieser das Gewand schwerer, in weniger

---

[3]) Abwechslung durch verschiedene Tracht bei den Niobiden: vgl. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz, S. 130; Kat. d. Vatikans I, S. 425.

[4]) Die Dresdener Statue (Clarac 532, 111) Phot. Neue phot. Ges. 6613; die Giustinianische: Bulletin of the Metropolitan Museum of art. I, 1905/6, p. 81, wo die Themis von Rhamnus als verwandt bezeichnet ist; Phot. Gargiolli E. 452.

[5]) Amelung bei Pauly-Wissowa s. v. Chiton Sp. 2318. Auf den originalen Beispielen pflegt sowohl der Gürtel wie das auf dem Rücken gekreuzte Schulterband als glatter Reif, ohne Schleife gebildet zu sein.

[6]) Wie die sog. Trophos: vgl. Amelung bei Pauly-Wissowa s. v. Chiton, Sp. 2321.

Falten gebrochen als bei der Tochter, aber bei der chiaramontischen Figur ist doch das Aufblähen z. B. des unteren Randes über dem rechten Fuß beibehalten, das für den leichteren Stoff beim Gewand der Tochter charakteristisch ist, während bei der Mutter (und der anderen Tochter) das Gewand, seiner grösseren Dichte entsprechend, dem Fuß anliegt. Dann zeigt die chiaramontische Figur auch der Mutter gegenüber doch noch viel weniger Belebung durch kleine Einzelmotive, viel mehr einheitlichen „Schwung", in Anlehnung eben an die älteren klassischen Vorbilder.

Noch ein paar Worte über die Anordnung der Florentiner Gruppe, für welche S. u. B. z. T. neue Vorschläge gemacht haben. Von den dafür angenommenen Anhaltspunkten kann man zwei ohne weiteres billigen: es werden, der gewöhnlichen Form der Sage nach, sieben Söhne und sieben Töchter dargestellt gewesen sein, es fehlen also jetzt drei Töchter und ein Sohn. Ferner muß die Gestalt der Niobe den Mittelpunkt der ganzen Komposition gebildet haben. Fraglich aber ist, ob „die ausgesprochene Bewegung der übrigen Figuren nach einer Seite" etwas für die Anordnung ergibt. Die sonstigen aus dem Altertum erhaltenen Niobidendarstellungen sprechen gegen eine solche Annahme: auf den Sarkophagen, die doch auf vortreffliche Vorbilder zurückgehen, fliehen die Niobiden trotz starker Bewegung ganz wild durcheinander. Ganz natürlich: woher die Geschosse kommen, sehen die Getroffenen nicht, aus der Luft — von unsichtbaren Schützen gesandt. Drum erheben sie ihre Blicke nach oben, suchen sich gegen die Gefahr von oben zu decken. Instinktiv wollen sie fliehen, aber wohin sie sich wenden sollen, wissen sie nicht. Die Götter waren nicht dargestellt. Und daß alle zur Mutter eilen, ist auch nicht durch die Situation gefordert. Anders steht es wohl mit den Niobidenreliefs im Stil des 5. Jahrhunderts, die die Verfasser im zweiten Teil ihrer Arbeit behandelt haben. Hier gehören die ausgezeichneten Figuren der Götter sicher zur ursprünglichen Komposition. Dann ist es natürlich, daß die Niobiden von ihnen wegfliehen — was von den Verfassern gut ausgeführt ist. Diese Niobiden wissen, wo der Feind ist, wissen, wohin sie fliehen müssen. Gegeben war das schon durch die strenge Form des Frieses, der für eine Bedrohung von oben nicht geeignet war. Anders die Gruppe. Die früheren Anordnungsversuche lassen sich meist mit Sicherheit widerlegen. In einem Giebelfeld können die Figuren nicht gestanden haben (vgl. S. u. B. S. 118). Ebensowenig zwischen den Interkolumnien eines Tempels. Darin haben die Verfasser recht. Aber ihre eigne Anordnung: alle Figuren in einer Reihe, die von gleicher Bewegung auf derselben Seite, wird eigentlich durch die Rekonstruktion widerlegt: mit oder ohne ansteigende Felsbasis, die Komposition wirkt so entsetzlich einförmig und unlebendig: Besonders fühlbar wird das durch den Vergleich der Nebeneinanderreihung mit den vorzüglichen Zweifigurengruppen. Die Verfasser bemerken sehr richtig, daß Figuren und Gruppen als Einzelmotive komponiert sind, ohne formale Beziehungen zueinander. Das spricht entschieden gegen die Nebeneinanderreihung. Es bleibt nur, da schon die auch von den Verfassern betonte Reliefmäßigkeit der Figuren eine freie Anordnung mit starker Tiefenentwicklung ausschließt, die Möglichkeit einer Aufstellung in verschiedener Höhe vor einem

Hintergrund auf sehr stark reliefmäßig gestaltetem Felsterrain, eine Aufstellung nach Analogie des Londoner Niobidendiskos, natürlich mit den Modifikationen, die die Rundplastik erfordert: die oberen Partien müssen zurücktreten, nicht ihr Boden vortreten, die ganze Komposition kann nicht so hoch aufgebaut gewesen sein.

Eine solche Gruppierung ist ohne wirkliche Analogie aus dem Gebiet der Rundplastik. Allein das darf nicht wundern: über die Komposition großer Gruppen in der griechischen Kunst wissen wir so gut wie nichts. Es würde sich aber so manches erklären: die Felsblöcke, die bei der horizontalen Aufstellung ganz ungeschickt wie Versatzstücke erscheinen, auch bei der ansteigenden der Verfasser nicht glücklich wirken, können so einen organischen Zusammenhang erhalten. Das Aufwärtsfliehen, wo doch die Gefahr von oben droht, ist bei solcher „malerischer" Verteilung viel weniger störend als bei Betonung der Horizontale. Auch die Analogie des Londoner Diskos und der Vase von Orvieto kann wenigstens bedingt zu Gunsten freier Verteilung angeführt werden.

Nach Aufgabe der Reihenaufstellung muss die Frage nach der Art der verlorenen Figuren neu gestellt werden. Bei jener war es gegeben, die beiden außer der Gruppe mit Niobe selbst — die bei jeder Aufstellung den Mittelpunkt bilden muß — vorhandenen Gruppen (Bruder und Schwester, Pädagog und Knabe) symmetrisch auf den beiden Flügeln aufzustellen; da die Verfasser ferner die Figuren des linken Flügels alle zu kennen glaubten, war kein Platz für ein zweites, zu ergänzendes Paar solcher Gruppen. Für uns bleibt die Möglichkeit der einstigen Existenz weiterer Gruppen zu erwägen. Nach Analogie anderer Niobidendarstellungen möchte man namentlich eine Gruppe von Amme und Tochter voraussetzen — die früher als τροφός erklärte Figur gehört bekanntlich nicht zur Gruppe; die verlorene wäre als alte Frau zu denken wie auf den Sarkophagen. Von den drei übrigbleibenden Figuren könnten wieder zwei — Tochter und Sohn — eine Gruppe gebildet haben. Die letzte Tochter könnte, dem toten Jüngling entsprechend, schon niedergesunken gewesen sein.

# ZUR FRÜHROMANISCHEN GOLDSCHMIEDE-KUNST BAYERNS

VON WOLFGANG M. SCHMID

Im Besitze der K. Hof- und Staatsbibliothek in München befindet sich ein bisher unbekanntes frühmittelalterliches Goldrelief, das nicht gleich dem wertvollen Cimelienschatz öffentlich gezeigt wurde, da es mit keinem Codex mehr in Zusammenhang steht[1]). Das Relief (mit Rand) ist hoch = 23, breit = 11,5 cm; das Gewicht beträgt 120 g, der Feingehalt des Goldes ist $^{900}/_{1000}$, also 22 Karat; seine Dicke ist 0,3, am äußeren Rand 0,2 mm.

Abb. 1. Goldrelief in der K. Staatsbibliothek München, früherer Zustand.

Das Relief ist, wie die Untersuchung ergibt, nicht über einen gegossenen oder gestochenen Model geschlagen, sondern mit Hammer und Punze freihändig getrieben; die höchsten Stellen erheben sich 3,5 cm über dem Grund. Das Köpfchen ist gleichfalls getrieben und angelötet; innen ist es mit einer Schmelzmischung von Wachs, Harz und Ziegelmehl ausgegossen. Das Gold hat eine leuchtende sattgelbe Farbe und ist auf der Vorderseite auf Hochglanz poliert.

Gelegentlich der Säkularisation ist das Stück in den Staatsbesitz gekommen und damals wohl bei dem Transport aus einem Provinzkloster so schlimm behandelt worden, daß es auf etwa Fingerdicke zusammengedrückt war, als ich es in die Hand bekam (Abb. 1). Ich habe dann versucht, durch Treiben und Punzen die eingeknickten Partien wieder auf die frühere Höhe zu bringen, so daß der originale Gesamteindruck so ziemlich wieder hergestellt ist.

Dargestellt ist (Abb. 2) die Maiestas Domini, Christus sitzend, in der Linken das Buch des Lebens, die Rechte im Segensgestus erhoben. Kopf und obere Schulterpartie sind vollrund herausgearbeitet. Das Gesicht ist bartlos, die hochsitzenden Ohren sind sehr klein, das Haar ist schwach gewellt und strähnig. Leider sind Nase und Lippenpartien sehr eingedrückt. Die Füße ruhen auf einem halbrunden Sockel, im Grund ist die Rücklehne des Sitzes mit den Knäufen schwach sichtbar. Auf dem Kopf ist noch erhalten ein kleiner Rest einer mit Filigran belegten Krone; da sie von rötlichem Gold ist, wird sie erst später (aber noch in romanischer Zeit) angebracht worden sein. Nietlöcher

[1]) Ich verdanke Herrn Oberbibliothekar Dr. Leidinger die Möglichkeit, das Stück, auf das er mich freundlicher Weise aufmerksam gemacht hat, genauer behandeln zu können.

ABB. 2. GOLDRELIEF DES 11. JAHRHUNDERTS IN DER K. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN.

auf der Oberseite des Buches zeigen an, daß hier ein Belag, vielleicht ein Emailblättchen, befestigt war.

Die Figur Christi steht in keinerlei Beziehung zur byzantinischen, sondern ganz im Kreise der abendländischen, genauer noch der süddeutschen Kunst. Der stilistischen Vergleichung stellt sich vor allem die Schwierigkeit entgegen, daß an Originalen gleicher Technik aus der Zeit des frühromanischen Stiles recht wenig erhalten ist. Jene Gruppe von Arbeiten des 9. Jahrhunderts z. T. aus Reims, welche durch das Wolviniusantependium in San Ambrogio in Mailand, den Lindauer Codexdeckel, den Codex aureus und das Arnulfaltärchen aus St. Emmeram (in München) gebildet wird, kommt nicht mehr in Betracht. Näher stehen schon figürliche Treibarbeiten, die zu Ende des 10. und in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts aus den Werkstätten zu Regensburg, Trier, Mainz, Köln, Metz, Toul hervorgegangen sind, wie der Petrusstab (Limburg), das Echternacher Evangeliar (Gotha), das Baseler Antependium (Cluny-Museum), der Kasten für das Uota-Evangeliar (München, Abb. 3), die Reste der Kanzel in Aachen, ein Codexdeckel ebendort und ein solcher sowie eine Madonna mit Kind in Essen, die Schwertscheide im Wiener Kronschatz usw.[2]). Bei diesen Werken, welche etwa die Zeit von 980 bis 1050 umfassen, ist aber Körpermaß und -haltung noch sehr befangen, die Faltenbildung schematisch und hart und die Treibtechnik noch nicht so ausgebildet, so daß das Relief im ganzen noch wesentlich flächig wirkt. Zieht man die getriebenen oder gestanzten Arbeiten aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zum Vergleich heran, die sich an den Reliquienschreinen von Herford, Xanten und Paderborn erhalten haben, so zeigt sich ein im Verhältnis zu dem vorliegenden Relief fortgeschrittenerer Stil. Die Bewegung ist freier,

Abb. 3. Mittelrelief vom Kasten des Uota-Evangeliars, München.

[2]) Siehe Anmerkungen zu S. 16 im Münchner Jahrbuch der bild. Kunst 1911.

der Körper und insbesondere der Kopf natürlich aufgefaßt und behandelt. Am nächsten stehen von dieser Gruppe vielleicht die von dem Benediktiner Rogkerus von Helmershausen im Jahr 1100 für einen Schrein in Paderborn hergestellten Reliefs. Aber auch hier fällt schon das bis in die Spätzeit des 12. Jahrhunderts übliche Mißverhältnis zwischen dem zu großen Kopf und dem zu kurzen, meist plumpen Körper auf; charakteristisch ist für diese Epoche, daß die Figuren stark herausgetrieben und so weit unterschnitten sind, daß sie fast wie aufgelegte vollrunde Gußwerke erscheinen[3]). Die Ansätze dazu finden sich aber schon an dem Baseler Antependium von 1018, wo sich die Köpfe vom Grund zu lösen beginnen. Und in der Art des vorliegenden Reliefs sind schon die Treibarbeiten an einem aus der Zeit Heinrichs IV. stammenden Codex Nr. 15 aus Weingarten[4]).

Man wird also unser Relief wohl in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts setzen müssen, vielleicht eher noch gegen die Mitte zu als gegen das Ende. Der Fortschritt gegen die vorhergehende Epoche zeigt sich technisch und stilistisch in dem kräftigeren Herausarbeiten des Körpers, besonders der Beine, in dem vollkommenen Freistellen des Kopfes, dann in der gut beobachteten reichen Faltengebung; beibehalten ist von früher her noch die lange Figur und der fast zu kleine Kopf. Auch die Unbärtigkeit des Christus ist ein Nachklang des früheren Stiles. Auf dessen Auflockerung und auf die Weichheit der Behandlung der ganzen Figur ist vielleicht die spätkarolingische Elfenbeinplastik nicht ohne Einfluß gewesen, von der relativ zahlreiche Werke damals noch erhalten waren. Wenn die zeitgenössische Elfenbeinschnitzerei vielfach andere Wege geht und wesentlich flächiger und härter arbeitet[5]), so mag das wohl mehr an dem Mangel technischer Erfahrung und Übung liegen; denn es finden sich auch gleichzeitige Elfenbeinwerke, die ganz auf der Entwicklungslinie unseres Reliefs liegen[6]).

Da man hochgetriebene Figuren, besonders mit vollrund herausgearbeiteten Köpfen am häufigsten an Reliquienschreinen beobachtet, könnte man zur Ansicht neigen, das Relief hätte ebenfalls einmal ein Reliquiar geschmückt. Doch findet sich die gleiche Technik ebensogut an Codexdeckeln, wie das Evangeliar in Holkham Hall beweist; nur sind uns da weniger Beispiele erhalten, da für den Buchschmuck vom Beginn des 12. Jahrhunderts an das Filigran überwiegt. Nun wurde bei der Säkularisation das sogenannte Kirchensilber besonders aufgenommen und direkt zum Einschmelzen in die Münze geschickt; daß das Relief nicht ebenfalls dahin gewandert ist, sondern in die Bibliothek gerettet wurde, läßt wohl den sicheren Schluß zu, daß es ursprünglich auf dem Vorderdeckel eines Codex, das heißt wohl eines Evangeliars angebracht war. Auch die Möglichkeit steht offen, daß es erst nach, beziehungsweise mit der Einlieferung von seinem Untergrund, natürlich nicht absichtlich, abgelöst worden ist. Leider ist in den

---

[3]) Siehe Tafeln 10, 16, 25 und 26 in Falke, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters.

[4]) S Dorez, Les Manuscrits . . . de Lord Leicester à Holkham Hall, Norfolk. Paris 1908. Tafel 2.

[5]) Z. B. auf den c. l. 6831 und 6832 St. B. München, die unter Ellenhart von Freising (1052—78) entstanden sind. S. B. Riehl, die bayer. Kleinplastik der frühromanischen Periode in Forschungen z. K. u. L. Geschichte Bayerns 1894.

[6]) Vergl. Bassermann-Schmid, Der Bamberger Domschatz Tfl. XIV c.

Überweisungsakten der Bibliothek kein Vermerk über die Provenienz enthalten; vielleicht gelingt es aber noch, aus den Aufhebungsakten der einzelnen Klöster sich Klarheit darüber zu verschaffen.

Wäre der frühere Lagerort des Reliefs bekannt, so würde damit vielleicht auch ein Hinweis auf den Entstehungsort gegeben sein. Aber auch ohnedem besteht kein Zweifel, daß das Werk aus einer bayerischen Klosterwerkstätte hervorgegangen ist. Man denkt dabei an St. Emmeram in Regensburg oder Tegernsee, von wo uns entweder Originalarbeiten oder sichere Nachrichten von eifriger Tätigkeit der Goldschmiede vorliegen; doch können auch Freising, Niederalteich, Seeon sowie andere (nicht altbayerische) Orte in der fraglichen Zeit noch in Betracht kommen. Jedenfalls ist aber damit der ohnehin nicht große Kreis frühmittelalterlicher Goldschmiedearbeiten um ein stilistisch interessantes Werk bereichert.

# DAS REITERDENKMAL KAISER MAXIMILIANS I. IN AUGSBURG

VON GEORG HABICH

Im Jahre 1500 beim großen Reichstag wurde zum Chor der Ulrichskirche in Augsburg der Grundstein gelegt. Ein festlicher Zug mit dem Kaiser an der Spitze bewegte sich zur Baustelle, und Maximilian selbst legte unter Assistenz des Kardinallegaten den ersten Stein zum Fundamente. Die Schilderung eines Augenzeugen, des Klosterbruders Klemens Sender [1]) von St. Ulrich, gibt eine Anschauung von dem Gepränge; auch ein altes Bild, das noch heute in der Kirche über den Chorstühlen hängt, bewahrt einen Abglanz davon. In Gegenwart der deutschen Fürsten und Herren, der geistlichen und weltlichen Würdenträger des Reiches, sowie des Augsburger Patriziats erblickt man in der Tiefe des ausgehobenen Baugrundes den Kaiser und den Kardinal am Werke, die Schlußplatte des Steinwürfels zu richten. Dieser aus drei Platten geschichtete Grundstein trägt an der Stirnseite die Weihinschrift JESV CHRISTO SACRVM MAXIMILIANVS RO CAESAR AVGVST / A D III IDUS JVLIAS A FVDAMETIS / LAPIDEM HVNC PRIMVM POSVIT / ANNO M D. Ante diem tertium idus Julias, also am 13. Juli 1500 fand die Feier statt. Aber nicht nur durch seine Gegenwart ehrte der Kaiser das Kloster, für das er von je eine Vorliebe hatte und dem er in Person als Laienbruder angehörte, auch zur Bausumme trug er, wie wir wissen, ein fürstliches Scherflein bei.

Einige Jahre später, als der Neubau bis zum Dachgesims gediehen war, gab der Kaiser dem ihm herzlich befreundeten Abt Konrad Mörlin einen neuen Beweis seiner Gnade, indem er ihm die Summe von 500 Goldgulden aushändigte mit der Bestimmung ihm eine „gedechnuß“ zu errichten. Ein monumentales Epitaphium also wünschte Maximilian noch bei Lebzeiten aufgerichtet zu sehen, denn wenn auch seine Grabstätte bereits in den Erblanden seines Hauses bestimmt war, so wollte er doch in der Stadt, die ihm die liebste war unter den deutschen Städten, im Bilde weiter leben. Nichts Geringeres war geplant als ein Reitermonument in Stein, das sich auf dem Platze vor dem Chor von St. Ulrich erheben sollte. Von diesem Projekt war bisher nur das Wenige bekannt, das flüchtige Erwähnungen in den Augsburger Stadtchroniken mehr ahnen als erkennen ließen. Zu diesen Nachrichten kommt als weitaus beste Quelle ein bisher nicht angezogener Bericht, der sich in der Originalhandschrift von Fuggers Ehrenspiegel des Hauses Österreich [2]) findet. Er verbreitet Licht nicht nur über die Entstehung des Denkmals, sondern auch über seine eigentliche Absicht und künstlerische Gestaltung; über die Gründe, warum es niemals fertig wurde, erfahren wir Neues.

„Im Monat Julio ward sanct Ulrichs Kirch Langkhaus außgemacht. Und wurde in diesem Reichstag auff sanct Margarethentag, von dem Ertzbischoff von Meintz,

[1]) Chronik der deutschen Städte Bd. XXIII. S. 57.

[2]) Hof- und Staatsbibliothek München. Cod. germ. 896 pag. 179. Birkens verunstaltete Ausgabe des Ehrenspiegels (Nürnberg 1668) enthält die Stelle nicht, woraus sich erklären mag, daß sie bisher übersehen wurde.

auch dem Bischoff von Aichstet vnd Abt Mörlin zu sanct Ulrich geweyhet. Und desselben tags wurde von dem Römischen König der erst stain an dem Chor gelegt. Der loblich König stig selbs Jnn den grund, welcher drey Man tieff war, vnd waren die Kellen, Richtscheyt vnd Mortelkybel alles von silber gemacht, vnd leget gemeldten stein mit seiner selbs hand, nach Rat vnd anweysung des Werckmeysters (Burkhart Engelberger). Dann sein mst: (Seine Majestät) wolte Jr hiemit ain ewige gedächtnus machen vnd auffrichten lassen. Dieweyl der lieb Her sanct Ulrich auß dem gebluet der Graven von Kyberg erboren gewesen, auß welchem geschlecht der loblich Romisch König von dem Muetterlichen gebluet auch erboren vnd herkommen was, Dann die Muetter Rudolphi Romanorum Regis, Graven von Habspurg, auch ain geborne Grevin von Kyburg gewesen ist. — Das Epitaphium aufzurichten, haben jr mst: Herrn Conraden Peuttinger, Jrer mst: Rate vnd Doctor beider Rechten befohlen, Vnd hat zu solchem Epitaphium Fünfhundert Gulden verordnet. Das Epitaphium aber solte allso gestaltet werden: Nämlich das vor dem Chor auff ainem freyen platz, ain staininer Gaul, vnd ain Römischer König mit ainem Schwert darob, alles von ainem stuck gehawen steen, vnd mit seinen schrifften geziert werden solt. Als aber gemelter Herr Conrad Peuttinger, ainen großen herrlichen stain auß dem gepürg, auff dem Lech herab gepracht, da haben der Apt vnd das Convent gemeltes gelt an den paw verwendet, deshalben gemeltes Epithaphium nicht auffgericht worden / Und steet gemeltter Stein noch heuttigs tags Jn dem hof neben sanct Ulrichs Closter. Und ob schon der loblich Römisch König darumb ferner angesucht worden, So haben Jr mst: Jnn ansehung das Jr mst: zuvor bei fünfzehnhundert guldin an den paw vereeret haben, obgemelten Apt vnd Convent ainen solchen onwillen empfangen, das Jr mst: kain geld mer darstrecken lassen wöllen. Damit is die Epitaphium zu verfertigen underlassen worden."

Diese Darstellung, gegen Mitte des Jahrhunderts niedergeschrieben, verdient als Bericht eines glaubwürdigen Zeugen, der die Zeit Maximilians in Augsburg miterlebt hat, allen Glauben[3]). Auch hier wird also die Chorgründung mit dem Denkmal in unmittelbare räumliche und geistige Verbindung gebracht. Daß dabei die verwandtschaftlichen Beziehungen des Stifters zum heiligen Ulrich besonders hervorgehoben werden, liegt in der genealogischen Tendenz des sog. Ehrenspiegels. Gewiß war es nicht zuletzt auch der kriegerische Charakter des Heiligen, dessen Eingreifen ja die Hunnenschlacht auf dem Lechfelde entschied, was den ritterlichen Kaiser veranlaßte, sich in seinen Schutz zu stellen. Für den gelehrten Geist des Verfassers des Ehrenspiegels und der ganzen Zeit überhaupt ist es bezeichnend, wenn die Mitarbeiterschaft Doktor Peutingers am Werke, die wohl nur eine nebensächlich beratende sein konnte, stark betont wird, die ausführenden Künstler jedoch mit keinem Wort erwähnt werden. Immerhin gibt die Mitwirkung des gelehrten Stadtschreibers einen Fingerzeig für die Gestaltung des Denkmals. Sie konnte nur im Sinne der historisierenden Gelehrsamkeit der Zeit, im Geiste der Renaissance, gemeint sein, nicht anders als seine Beteiligung an den großen Holzschnittillustrationen, die Hans Burgmayr für den Kaiser auszu-

[3]) Clemens Jäger.

führen hatte. Was nun den Künstler betrifft, so ist es ein in Vergessenheit geratenes Verdienst Herman Grimms[4]), der überhaupt die Bedeutung des auf deutschem Boden, ja jenseits der Alpen einzig in seiner Art dastehenden Denkmalsprojektes als erster erfaßt hat, auf die wichtigste archivalische Quelle hingewiesen zu haben, nämlich auf eine Stelle der Demerschen Fortsetzung zu Hektor Mülichs Chronik[4]).

„Auff 20. tag october 1509 jar kam hergefiert ain stuck stain, bassiert (bossiert) roß und mann auf ainander, von Rottenbuch aus dem bürg, hett die gestalt: der remisch kaisser Maximilian hett geben 500 fl gen sant Ulrich, daß man im ain gedechtnuß da solt machen; also ward der stain mit grosser kostung da(hin) gepracht und durch maister Gregori des kaisers bildnuß in harnasch gehauen, als von ain stuck, wie es dan statt zů sant Ulrich und (ward) in dem jar, als der stain kam, angefangen und kost bis gen Augspurg . . . .“

Bei der Benennung des Meisters ging Grimm allerdings in die Irre. Dank dem Nachweise des Augsburgers Stadtarchivars Th. Herberger wissen wir, daß der ausgezeichnete Gregor (Jörg) Erhardt, „des Kaisers Bildhauer“, wie er genannt wird, es war, der mit der Ausführung betraut wurde. Erhardt war 1494 von Ulm nach Augsburg gekommen. Das erste Werk, das wir urkundlich von ihm kennen, hat er für das Kloster St. Ulrich geliefert, einen steinernen Kruzifixus (1498). 1502 arbeitet er mit Hans Holbein d. Ä. und seinem Schwager Adolf Daucher den großen Choraltar für Kaisheim, wobei ihm der figürliche Teil zufiel. Von seiner beherrschenden Stellung in der Kunst des damaligen Augsburgs zeugt die Bewertung der Genannten durch den gleichzeitigen Chronisten[5]) als „die drei besten Meister zu Augsburg, als sie zu der Zeit weit und breit möchten sein“. „Ingeniosus magister“ nennt ihn gelegentlich ein anderer[6]). Umso bedauerlicher bleibt es, daß wir keine signierte Arbeit von seiner Hand besitzen. Sein Anteil an den erhaltenen Monumenten der Augsburger Plastik ist trotz der ihm in den letzten Jahren eifrig zugewandten Forschung strittig. Indes hat Felix Mader die größte Wahrscheinlichkeit für sich, wenn er den herrlichen Epitaph des Abtes Konrad Mörlin im Augsburger Maximiliansmuseum, sowie eine Anzahl verwandter Steinplastiken Erhart zuschreibt. Dagegen sind die zahlreichen, auch unter sich wieder verschiedenen Holzbildwerke, die der genannte Gelehrte ebenfalls hierher bezieht, gewiß ohne Zusammenhang mit unserem Meister. Viel Bestechendes hat Vöges bezw. Baums Aufstellung, daß der berühmte Blaubeurer Altar Gregor Erharts Werk sei, doch bedürfte es eines bündigen Nachweises, daß die zwar nachweislich aus Kaisheim stammende Madonnenfigur in Berlin, auf die sich die ganze Hypothese stützt, auch wirklich vom Hauptaltar daselbst kommt[7]).

---

[4]) Kunst und Künstler Bd. II (1866) S. 221. Grimm benutzte die Abschrift der Berliner Bibliothek Cod. Germ. folio 816 pag. 180 vgl. Chroniken der deutschen Städte Bd. XXIII. S. 463.

[5]) Knebel, Die ältere Chronik von Kaisheim, Bibl. d. liter. Vereins in Stuttgart Bd. 226. S. 354.

[6]) Sender, Chronographie s. Chroniken der deutschen Städte XXIII. S. 69 Anm.

[7]) Zusammenfassend hat über Erhart zuletzt Baum im Thieme-Beckerschen Lexikon gehandelt, woselbst auch die Literatur; dazu nachzutragen der Aufsatz von Schröder im Jahrbuch des Histor. Vereins in Dillingen und Wolter, Bayer. Plastik i. d. Festschrift d. Münchner Altert.-Ver. 1914 S. 83 ff.

Dasselbe gilt übrigens von dem Relief des Todes der Maria im Bayerischen Nationalmuseum, von dem zuerst Herberger[8]) ausging und auf das Mader und neuerdings auch Wolter sich beziehen: seine Provenienz ist ebenfalls Kaisheim, aber seine Zugehörigkeit zu dem ehemaligen Hauptaltar ist schwerlich zu erweisen. Auf ebenso schwachen Füßen stand bisher unsere Vorstellung von dem Reiterdenkmal Maximilians. Was wir weiter sicher von ihm wissen, ist nur eine traurige Bestätigung des „Ehrenspiegels". Kurz nachdem der Sandsteinblock von Rottenbuch (im Schongau) nach Augsburg transportiert war, starb der kunstsinnige Abt Konrad (1510). Unter seinem unwürdigen Nachfolger gerieten die Unternehmungen Mörlins bald ins Stocken. Der Kirchenchor blieb ohne Gewölbe[9]) und der angehauene Steinblock unfertig im Klosterhof stehen. Es ist beschämend zu denken, daß der Kaiser noch nahezu ein Jahrzent den traurigen Torso vor Augen gehabt haben muß. Diesen Zustand gibt ein altes Kupfer wieder, eine Gesamtansicht des Klosters St. Ulrich von Daniel Manasser aus dem Jahre 1626[10]). In einem Winkel des Hofes (rechts unten) erblickt man klein und undeutlich die unfertige Reiterfigur. Man erkennt zur Not, daß sie auf niedrigem Sockel aufgestellt und daß das Roß mit einem breit abstehenden Harnisch gerüstet, „geligert" war. Im Verhältnis zu seiner Umgebung läßt der Stich das Monument in bedeutendem Maßstab erscheinen. Hier im Hof von St. Ulrich verblieb der Torso nun bis zur Säkularisation des Klosters, die dann völlig vernichtete, was die Zeit an dem Sandstein noch übrig gelassen haben mochte. „Erst als man das Kloster in eine Kaserne umschuf," berichtet der Geschichtsschreiber des Stiftes St. Ulrich, Placidus Braun, „wurde dieses alte Monument in unseren kunstliebenden und aufgeklärten Tagen, in denen man alle ehrwürdigen Denkmale verehren und erhalten zu wollen scheint, hinweg genommen und an einen Steinmetz verkauft"[11]). Die ritterliche Gestalt des Kaisers mit dem markanten Habsburger Profil, in Eisen geschient, hoch zu Ross, in mächtigen Monumentalformen, wie sie die Konzeption in Stein voraussetzen läßt, ist ein Bild, das die Phantasie ergreift und hält. Man denkt an Burgmayrs Holzschnitte, den „letzten Ritter" oder den davon abgeleiteten großen heiligen Georg. Vor Jahren glaubte ich in dem monumental konzipierten Reiterrelief Hans Dauchers, das sich damals noch in der Sammlung Lanna verbarg und inzwischen um hohen Preis an das Hofmuseum in Wien gelangte, einen Ableger von Gregor Erharts Denkmal erblicken zu dürfen[12]). Was mich dazu veranlaßte, war der großartig statuarische Zug, der die so recht in Stein gedachte Reiterfigur beherrscht, dann auch der äußerliche Grund, daß der Schöpfer dieses Monumentalbildwerkes im kleinen, Hans Daucher, Neffe und Schüler Gregor Erharts war.

[8]) Herberger a. a. O. S. 105.

[9]) Er stand mit einem Notdach bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts, wo Abt Johann Merk endlich die Einwölbung vornahm.

[10]) Das Blatt findet sich in Hertfelders Basilika St. Udalrici (Augsburg 1627) und ist mit unwesentlichen Veränderungen wiederholt in Kistlers Beschreibung, Augsburg 1712.

[11]) Geschichte der Kirche und des Stiftes St. Ulrich, Augsburg 1817 S. 390.

[12]) Helbings Monatshefte für Kunstwissenschaft III. S. 66. Abbildung.

Neuerdings erhält unsere Vorstellung von dem Denkmal endlich klarere und richtigere Umrisse. Auf einer Leipziger Auktion tauchte im März dieses Jahres eine prächtige Federzeichnung von Hans Burgmayr auf, die ich mit Gewißheit als einen Entwurf zu Erharts Reiterdenkmal ansprechen möchte. Das Blatt ist in den Besitz der Kupferstichsammlung der Wiener Hofbibliothek gelangt. Ebenso wie ich und unabhängig von mir hat auch Dörnhöffer die eigentliche Bestimmung des Blattes erkannt[13]). Es ist eine mit Tusche angelegte Federzeichnung auf schwarzem Grunde. Das Blatt mißt 35/28,5 cm. Oben ist es abgerundet. Der untere Teil mit der Inschrift ist abgeschnitten und angeklebt; die Zugehörigkeit indes gesichert. Roß und Reiter sind vollkommen gerüstet, aber im Gegensatz zu den sonstigen Reiter-Darstellungen des Kaisers trägt er hier in Übereinstimmung mit den Angaben des Ehrenspiegels auf dem Haupte die Krone und hält in der Rechten das Reichsschwert repräsentativ aufgerichtet. Ikonographisch entspricht der fein geschnittene Kopf mit der Kaiserkrone dem thronenden Kaiser in Burgmayers Genealogie. (Abb. s. Baldass, Jahrb. d. Kunsts. d. a. Kh. XXXI, S. 279.) Vorn zu Füßen des Pferdes, ein wenig zufällig, liegen die Insignien des Reiches, Zepter und Reichsapfel. Die Basis bildet eine profilierte Plinthe mit starker Hohlkehle, und diese ruht mit einer dazwischen geschobenen schmalen Platte auf dem niedrigen Sockel, der unten eine schwachprofilierte Leiste zeigt. Im übrigen ist der Unterbau glatt belassen, offenbar um die Umschrift aufzunehmen. Halb römischer König, halb Turnierheld, wie im Leben, so erscheint der Kaiser hier im Bilde. Daß es sich um ein statuarisches Werk handelt, ist ohne weiteres klar. Auch der Börnersche Auktionskatalog[14]) spricht von einem Denkmalsentwurf, aber er liest die Inschrift unrichtig und bezieht sie willkürlich auf den Chor der Hofkirche in Innsbruck, dessen Gründung indes in eine viel spätere Zeit fällt. Richtig gelesen lautet die Inschrift: Jmp(erator) . Cae(sar) . Maximilianus Aug(ustus) . Chori huius primum a fundamentis lapidem posuit exaedificatione(m)que eius solita liberalitate iuvit. Ann(o). M. D. (scil. ante diem) III. (tertium) kl's (kalendas) Julias[15]).

Die Inschrift, die als eigentliche Dedikation des Denkmals anzusehen ist und ihm den Charakter eines „gedechtnusses", eines Votivs, verleiht, klingt deutlich an die oben angeführte Aufschrift des Grundsteins von St. Ulrich an. Auch das Datum stimmt bis auf ein kleines Versehen des Schreibers (statt „idus" steht „kalendas"; die Grundsteinlegung erfolgte indes in der Tat am 13. Juli 1500). Im übrigen kann bei der vollkommenen Übereinstimmung der Zeichnung mit der Beschreibung im „Ehrenspiegel" kein Zweifel an der Identität bestehen.

Dennoch bleibt die Burgmayrsche Zeichnung in manchem Punkte problematisch,

---

[13]) Im Einvernehmen mit Dr. Dörnhöffer und dank dem Entgegenkommen des Vorstandes der Wiener Sammlung Herrn Dr. Haberditzl, bin ich in der Lage, die Zeichnung nach einem in Wien hergestellten Lichtdruck zu veröffentlichen. (s. Tafel.)

[14]) Leipzig 1914 S. 19 Nr. 157.

[15]) Exaedificationemque ist natürlich in einem Wort zu lesen, „que" ist aus „quae" korrigiert. Die Zahl III ist durch kleinere Schrift deutlich von der Jahreszahl M. D. unterschieden, so daß die Lesung 1503 ausgeschlossen erscheint.

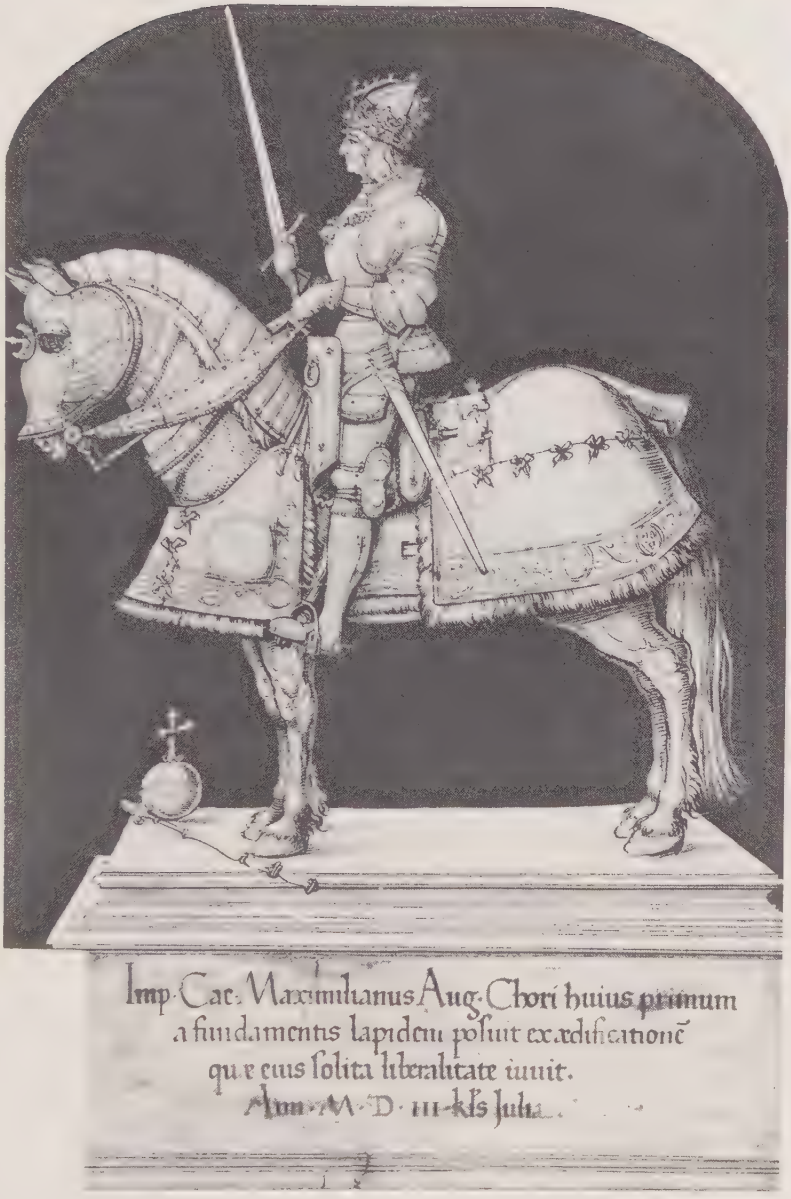
und ich gestehe, daß sie mir beim ersten Anblick eine Enttäuschung war. Das Zusammenarbeiten von Maler und Bildhauer, wobei dieser in vollkommener Abhängigkeit erscheint, indem er nur die Intentionen des andern ausführt, bleibt dem in modern akademischen Kunstanschauungen Befangenen befremdlich. Indes dieses Hand in Hand-Arbeiten des entwerfenden Zeichners mit dem Bildhauer, die Arbeit nach der „Visierung", ist im Kunstschaffen jener Zeit durchaus nicht ungewöhnlich. Abgesehen von der häufigen Benutzung von Stichen und Holzschnitten durch mehr handwerksmäßig verfahrende Bildhauerbetriebe, wie etwa den des Loy Hering in Eichstätt, hat selbst Riemenschneider fremde Kompositionen, von Schongauerschen Stichen übernommen, wie Vöge gesehen hat[16]). Zeichnerische Entwürfe wurden von Meistern ersten Ranges eigens für Bildhauerarbeiten geliefert. Eine kolorierte Zeichnung zu einer Sebastianstatuette von Hans Traut auf der Erlanger Universitätsbibliothek[17]) ist ein hübsches Beispiel aus der Holzplastik[18]). Für Veit Stoß hat Jakobo Barbari Kompositionsentwürfe geliefert und niemand Geringeres als Dürer und Burgmayr waren es, die Jakob Fugger die Zeichnungen zu dem plastischen Schmuck seiner Grabkapelle in St. Anna fertigten. Was Gregor Erhart betrifft, so wissen wir, daß er, wenn anders er identisch ist mit dem Meister des Mörlin-Denkmals, bei diesem Hauptstück der Augsburger Plastik nach einer Zeichnung, wahrscheinlich von H. Holbein d. Ä., gearbeitet hat[19]).

[16]) Monatshefte für Kunstwissenschaft II (1899) S. 19.

[17]) Abgebildet bei Knackfuß-Zimmermann, Allgemeine Kunstgeschichte II. 419.

[18]) Gewiß lassen sich die Beispiele vermehren, wenn man das vorhandene Handzeichnungsmaterial unter diesem Gesichtspunkt einer Prüfung unterzieht. So findet sich unter den von M. J. Friedländer neuerdings herausgegebenen Handzeichnungen in Dessau (Taf. 45) der Entwurf einer malerisch drapierten Relieffigur in der Art jener flach geschnitzten Appliken, wie sie besonders in der bayerischen Holzplastik beliebt waren (vgl. die Madonna im Bayer. Nationalmuseum. Münchn. Jahrb. d. bild. Kunst 1910 S. 271 Abb. 1).

[19]) Im wesentlichen richtig urteilt wie ich glaube, Kurt Glaser, Hans Holbein d. Ä. S. 192, und der Widerspruch, der gegen die Annahme einer Vorlage für Plastik erhoben wurde (Monatshefte für Kunstwissenschaft Bd. I. 1908 S. 537), scheint mir nicht begründet. Die Baseler Skizze kann schon um deswillen keine Nachzeichnung des Denkmals sein, weil sie stilistisch von jenem abweicht, und zwar stellt sie eine etwas frühere Stilphase dar als das Relief, rührt also wohl von einem älteren Meister her, was gut zum älteren Holbein passen würde. Nicht nur, daß die Figuren des Reliefs durchweg gedrungener, weniger grazil bewegt, ihre Gewandung weniger eckig, flüssiger und in den Details naturwahrer sind, auch der Typus der sitzenden Madonna ist hier ungleich weiter fortgeschritten: sie trägt keine Krone und statt des lang herabfallenden, die Schulter bedeckenden Kopftuches der Zeichnung hat sie nur ein kleines Tuch um die Haare gelegt, die in langen Locken frei auf die Schulter fallen. An Stelle der gotischen Idealgewandung ist ein miederartiges Oberkleid mit bauschigen Ärmeln getreten: kurz, die gotische Figur hat sich renaissancemäßig umgewandelt. Im übrigen stimmt kaum eine Linie der Zeichnung exakt mit dem Bildwerk überein, was bei einer Nachzeichnung unerklärlich, wohl aber umgekehrt bei einer Nachbildung der getuschten Skizze in Stein verständlich wäre. Nachbildung bedeutete natürlich eine freie Übersetzung in das verschieden geartete Material. Der Zeichner hat zwar, wie die breite Anlage von Licht und Schatten besagt, unmittelbar im Hinblick auf plastische Wiedergabe gearbeitet, sich aber dennoch malerische Freiheiten gestattet, die der Bildhauer vermeiden und unterdrücken mußte, wie z. B. das über den unteren Rand hinaus stehende Stück Gewand der Stifterfigur. Auch das gotische Maßwerk hat er etwas verändert.




REITERDENKMAL KAISER MAXIMILIANS I. IN AUGSBURG
FEDERZEICHNUNG VON H. BURGMAYR. HOFBIBLIOTHEK WIEN.

Gewiß nicht weniger unbefangen, ja wohl noch freier stand Gregor Erhart der Denkmals-Visierung Burgmayrs gegenüber. Denn trotz der Feinheit ihrer Ausführung konnte sie für ihn nur den Wert einer Ideenskizze haben. So wie die Zeichnung hier vorliegt, mochte sie allenfalls einem Goldschmied für eine feine, getriebene oder gegossene Kleinplastik dienlich sein, im großen dagegen war sie so nicht ausführbar, am wenigstens in Stein. Vor allem bedürfte natürlich das Pferd einer kräftigen Stütze. Wesentliche Teile, wie Krone und Schwert, Zepter und Reichsapfel, Zaum und Zügel sind nicht anders als in Eisen oder Bronze montiert zu denken. Aber so schwer dies mit den modernen Anschauungen von der Einheitlichkeit der plastischen Wirkung in Einklang zu bringen ist: in der ganzen mittelalterlichen Plastik — die Scaliger in Verona, der hl. Georg am Baseler Münster u. a. bezeugen es — stieß man sich an solche formalistische Bedenken nicht[20]).

Wie Gregor Erhart das ihm durch die Zeichnung gestellte Problem im einzelnen bewältigt hätte, ob für das schwierige kostümliche und heraldische Detail eine adaequate plastische Lösung zu finden war, ist eine müßige Frage: hierin bestand eben die Kunst des Bildhauers. Soviel ist jedenfalls der Zeichnung zuzubilligen, daß die Reiterfigur in ihrer ungesuchten Straffheit und sicheren Ruhe einer gewissen schlichten Würde nicht entbehrt, die der Darstellung in monumentaler Form entschieden zu gute kam. Will man sich das Verdienst Burgmayrs vergegenwärtigen, so vergleiche man seine Zeichnung etwa mit der bombastischen Schilderung Maximilians zu Pferd auf den Alabasterreliefs Alexander Colins am Innsbrucker Kenotaph (Klass. Skulpturenschatz Nr. 228). Man ermißt die weise Beschränkung, die der Künstler sich auferlegt, erst in vollem Umfang, wenn man sich die barocke Figur vor Augen hält, die der alternde Maximilian im Leben gemacht haben muß, wenn er in Prunkwaffen und mit heraldischem Schmuck beladen, hoch zu Roß in der Stechbahn erschien. Eine hübsche Schilderung, wiederum aus dem „Ehrenspiegel" mag hier am Platze sein[21]): „K. Maximilian erschiene in einem rohten mit großem Haupt Perlen uns kostbaren Edelsteinen überstickten Waffenröcklein und führte auf dem Helm einen zweyköpfichten Adler mit der Diadem, auf welcher vornen das Wappen von Österreich und Burgund zu sehen gewesen. So war auch sein Roß mit einer rohtseidenen Decke voll großer Zahlperlen bekleidet."

Der „Ehrenspiegel" spricht von einer Aufstellung vor dem Chor auf „freiem Platze". Dennoch ist zu erwägen, ob nicht auch eine reliefartige Plazierung an der Außenwand der Kirche denkbar wäre[22]). Dadurch würde die statische Frage

[20]) Selbst bei Steinreliefs kommen angesetzte Teile in Metall vor, so bei dem hl. Georg von Loy Hering im Bayerischen Nationalmuseum (Klass. Skulpturenschatz Nr. 275), wo Schwert und Scheide aus Eisen gearbeitet sind.

[21]) Von Birken S. 1274.

[22]) Jedenfalls war der Platz gut gewählt: eine nach Norden stark abfallende Terasse, die gegenwärtig den idyllischen Pfarrgarten trägt. Zwischen den mächtigen Strebepfeilern des Chores unter den hoch einsetzenden Fenstern hätte das Monument eine Situierung gefunden, wie sie wirkungsvoller kaum gedacht werden könnte.

außerordentlich vereinfacht. Eine seitliche Verbindung mit dem Mauerwerk bildete das nächstliegende Auskunftsmittel. Die ganze Komposition spricht zum mindesten nicht gegen eine Profilansicht im Sinne des Reliefs, ja die Art, wie die erhobene Rechte mit dem Schwert die Kompositionslücke füllt, wäre dieser Annahme nicht ungünstig. Dazu kommt, daß die Inschrift auf der Breitseite des Sockels angebracht ist. Und endlich fände vielleicht die obere Abrundung des Blattes hierdurch eine Erklärung: ein Baldachin in der Form einer flachgewölbten Nische, wie wir sie von den italienischen Wandgräbern mit Reiterbildnissen kennen, ergäbe nach oben einen architektonischen Abschluß, der bei dem wenig widerstandsfähigen Material der Statue ohnehin nicht überflüssig erschiene.

Nicht zu verkennen, trotz der Verschiedenartigkeit der Auffassung, ist der enge Zusammenhang unserer Zeichnung mit Burgmayrs klassischem Holzschnitt des reitenden Maximilian von 1508: ebenfalls ein Reiter in architektonischem Rahmen. Obwohl nun der Triumphbogen allerdings zu den typischen perspektivischen Kunstmitteln des Augsburger Renaissancemeisters gehört, vermag ich doch den Gedanken nicht ganz von der Hand zu weisen, daß diese mächtige Bogenarchitektur vielleicht einen Vorklang zu dem Denkmal darstelle. Für eine engere Verbindung mit dem Chor der Kirche spricht endlich auch die direkte Beziehung auf diesen in der Denkmalsinschrift: „huius chori“ besagt sie ausdrücklich.

Ich gebe diesen Vermutungen nur zögernd Raum und lediglich um deswillen, weil die nicht zu übersehenden statischen Schwierigkeiten, die das Projekt birgt, damit ohne weiteres in Fortfall kämen. Dabei bin ich mir jedoch voll bewußt, daß es sich nur um eine Hypothese handelt.

Ist diese Hypothese richtig, so rückt die Figur damit in die Nähe jener zahlreichen mittelalterlichen Reiterfiguren, die unter verschiedenen Namen als „christliche Herrscher“ die Fassaden der gotischen Kirchen schmücken. Als integrierender Bestandteil der Architektur besitzen sie jedoch eine vorwiegende dekorative Bedeutung. Anders das Maximiliandenkmal. Es ist als selbständige Plastik gedacht. Der mittelalterliche Gedanke des Votivs tritt doch zurück hinter der unverkennbaren Absicht eines stolzen Ehrendenkmals im Geiste der Renaissance, der auch der Geist seines Stifters war. Als solches ist es in deutschen Landen, ja überhaupt jenseits der Alpen ohne Vorbild und ohne Seitenstück[23]). Aber auch von den großartigen Cavalli der italienischen Condottiere hielt es sich formal unabhängig. Es ist vielleicht das Beste, was sich von Burgmayers Entwurf sagen läßt, daß er ein Produkt seiner Zeit und daß er durchaus deutsch sei, „deutsch“ nicht ohne jenen romantischen Einschlag, den die Kaiseridee durch Kaiser Maximilian erhielt. Daß das Projekt auf dem Papier stehen blieb, teilt es mit soviel anderen weitschauenden Plänen des unternehmungslustigen Herrschers, dessen Nachruhm, so emsig er darauf bedacht war, seine Unsterblichkeit in Wort und Bild zu sichern, für alle Zeiten etwas Papierenes anhaftet. —

[23]) Als Vorläufer des Maximiliandenkmals könnte einzig die Reiterstatue Ottos I. in Magdeburg angeführt werden; sie hat jedoch in erster Linie eine staatsrechtliche Bedeutung gleich den Rolandstatuen der sächsischen Städte (vgl. v. Quast, Zeitschrift f. christl. Archäologie 1856, S. 108).

# DIE ENTWICKLUNG PETER VISCHERS DES ÄLTEREN

VON ALEXANDER MAYER

## Einleitung.

Obwohl sich das wissenschaftliche Interesse seit den Aufzeichnungen Neudörffers mit beinahe ununterbrochener Teilnahme den Schöpfungen Peter Vischers zugewandt hat, steht dieser Künstler weder in seiner künstlerischen Entwicklung, noch im Umfange seiner Werke mit erwünschter Schärfe vor uns. Die Ursachen, die diese Situation geschaffen haben, sind bereits öfters gestreift worden. Teils ist es die große Anzahl unsignierter Gußwerke, die ohne jede historische oder stilkritische Begründung in Vischers Werk hineingeworfen wurden, teils sind es die vielen Gehilfen und Mitarbeiter der Werkstatt, die infolge ihrer fortwährenden gegenseitigen Beeinflussung das Herauskristallisieren der einzelnen Persönlichkeiten ungemein schwer ermöglichen, teils ist es das beinahe vollständige Fehlen urkundlicher und erzählender Quellen. Nicht das geringste erschwerende Moment ist aber die beinahe ausnahmslos vorurteilsvolle Beurteilung, die gerade in den letzten Dezennien, in denen die kunsthistorische Forschung sich in so warmer Weise mit den Künstlern der deutschen Vergangenheit beschäftigte, dem Meister nicht volle Gerechtigkeit widerfahren ließ. Wenn man auch der traditionellen Popularität des Meisters Rechnung tragend sich zu einer direkten Ablehnung nie verstieg, so spürt man doch in den meisten Würdigungen seines künstlerischen Schaffens einen gewissen entschuldigenden Unterton heraus. Und zwar werden Krafft und namentlich Stoß in seinem quälenden Ringen Vischer gegenüber ausgespielt, wobei die Vorliebe unserer Zeit für das Werdende, Unfertige deutlich hervortritt. Ist aber Vischer wirklich von Anfang an der abgeklärte Cinquecentist, als den man ihn ausgibt? Diese Frage kann aus einer tieferen Kenntnis seiner Werke heraus kaum bejaht werden. Gewiss neigt seine reife Kunst der Verallgemeinerung in hohem Grade zu. Dies ist aber eine Entwicklung, die man auch bei ganz unakademischen Meistern findet und die in der Kunstentwicklung dieser Epoche wohl begründet ist. Die Stuppacher Madonna Grünewalds[1]) ist wohl ganz anders empfunden als seine früheren Werke, und die Spätwerke Lukas Kranachs lassen überhaupt nicht mehr ahnen, daß er die erschütternde Münchner Kreuzigung schuf. Man vergißt über dem Vischer des Sebaldusgrabes den Vischer der Frühzeit, den Meister der Magdeburger, Breslauer, Römhilder und Wiener Werke. Man übersieht, daß sich hier ein gewaltiger Charakter entwickelt, ein Künstler, der an rücksichtslosem Realismus gegen den jungen Kranach und selbst Grünewald gehalten, kaum verliert. Wie sich dieser Künstler in seinen Jugendwerken gibt, wie er sich in ihnen entwickelt und wie die Grundzüge seines künstlerischen Charakters auch später, wo sie durch die italianisierenden Formen ein wenig latent geworden sind, immer wieder durchbrechen, soll hier kurz skizziert werden.

[1]) Schmid H. A. Die Stuppacher Madonna des Mathias Grünewald. Monatshefte für Kunstwissenschaft. Bd. I.

In drei Hauptperioden läßt sich die Entwicklung der Vischer'schen Gießhütte einteilen, die durch die drei Generationen charakterisiert sind. Die erste erhält durch den Ahnherrn der Familie, den alten Hermann, ihre Signatur. Der Betrieb war zu seinen Lebzeiten ein rein werkstättlicher. Wir besitzen von ihm ein einziges signiertes Werk, das Wittenberger Taufbecken und einige mehr oder minder bedeutungslose Grabplatten. Eine hervorragende Persönlichkeit ist er nicht gewesen; er ordnet sich der Nürnberger Plastik der fünfziger und sechziger Jahre ein und fällt aus ihr nicht heraus.

Die zweite Periode zeigt Peter Vischer den Älteren, wie er selbsttätig arbeitet, wie in ihm zwar die überkommenen Regungen noch nachklingen, wie er sich aber seinen eigenen Stil bildet.

Die dritte Epoche zeigt in ihrer aufsteigenden Phase den Künstler an der Arbeit mit dem Sebaldusgrab beschäftigt, wie sein Stil durch die Italienreise beeinflußt sich abklärt und wie seine Söhne teils anregend, zum größeren Teil aber Anregungen des Vaters empfangend und verarbeitend an dem großen Werke mitarbeiten. In der absteigenden Entwicklungsphase sehen wir die Söhne die Führung übernehmen. Anfänglich entstehen wohl unter der Inspiration des großen Meisters und seines früh verschiedenen für die Kleinplastik hoch begabten Sohnes Peter noch immer bedeutende Werke. Bald aber verfällt die ganze Werkstatt einer unpersönlichen Manier und nach dem Tode des alten Peter vollzieht sich der Verfall rapid.

## Der Einfluß Hermanns des Älteren.

Wenn auch die folgenden Untersuchungen sich in der Hauptsache nur mit der zweiten und dritten Periode beschäftigen sollen, so ist es doch notwendig, den künstlerischen Stil Hermanns des Älteren kurz zu würdigen. Wenn sich auch Peter von seinem Vater sehr weit entfernt, so müssen wir in Hermann doch eine der wesentlichsten Quellen von Peter Vischers künstlerischem Wesen erblicken. Im Mittelpunkt der Werke Hermann Vischers des Älteren steht sein einziges signiertes und datiertes Werk, das Wittenberger Taufbecken. Es ist architektonisch fein durchdacht; von der Mitte gehen vier Arme aus, die das Becken vereint mit vier auf Säulchen, denen Löwen vorgelagert sind, ruhenden Fialen tragen. Das Becken ist in acht Felder geteilt, die mit Apostelfiguren in Hochrelief geschmückt sind. Zwei von ihnen wurden in späterer Zeit durch Arbeiten des vorgerückten Barock ersetzt. Vor den vier Pfeilern befindet sich auch je eine Apostelfigur. Die Inschrift lautet: „Do man zalt von Christi gepurt MCCCC und darnach im LVII jar an sanct michaels tag do ward dis werk volbracht von meister Herman vischer zu nurbeg."

In der Auffassung und Durchführung bestehen zwischen den oberen Hochreliefffiguren, die Freifiguren schon recht nahe kommen, und den unteren Freifiguren trotz der großen Werkstattähnlichkeiten gewisse Unterschiede. Wenn wir auch in Anbetracht der großen Gemeinsamkeit in der Faltengebung, die sich selbst in ganz kleinen Eigentümlichkeiten, wie der kleinen am Gürtel beginnenden, bald aufhörenden Falte finden, nicht an die Einführung eines zweiten Meisters denken wollen, so müssen diese Differenzen doch registriert werden. Als den eigentlichen

„Stil" des Meisters muß man wohl den der unteren Figuren auffassen. Sie fußen auf der heimischen Tradition. Im fünfzehnten Jahrhundert gehen in der Plastik Nürnbergs zwei Richtungen neben einander her: Eine weichere, mit starker Vorliebe für abgerundete, ausgeschwungene Falten, eine härtere, mit ausgesprochener Neigung für vertikale Faltenbildung. Hermann Vischer ist aus der letzteren hervorgegangen, die mit dem Grabmal des Ritters von Egloffstein in der Jakobskirche zu Nürnberg beginnt. Im Antonius der Ebner-Standbilder, in dem Meister der Valzner-Kapelle, sogar im Meister des Katharinenaltares sehen wir seine mittelbaren Vorläufer. Die oberen Reliefs des Taufbeckens, wiewohl künstlerisch schwächer, zeigen den Meister eher als Problematiker. Man wird den Eindruck nicht los, als ob es sich um ungeheuerlich vergröberte, unverdaute Erinnerungen einer Italienreise handeln würde. Das Standmotiv des Philippus sowie das des Petrus (Abb. 2) erinnern an die Statuen des Evangelisten Marcus und des Apostel Petrus am Or S. Michele in Florenz.

Abb. 1. Apostel Paulus. Detail vom Taufbecken, Wittenberg, Stadtkirche.

Abb. 2. Apostel Petrus. Detail vom Taufbecken, Wittenberg, Stadtkirche.

Analoge Standmotive findet man in Deutschland um diese Zeit nicht. Auch die eigenartigen ziselierten Gewandsäume findet man selten in Deutschland, jedoch häufig in Italien. Schließlich bildet die Form des Taufbeckens von der sonst in Deutschland üblichen eine auffallende Ausnahme, indem es eher einer italienischen Kanzel, als einer deutschen Taufe ähnelt. Dies ist umso eigentümlicher, als die andere Form der Taufbecken sich noch viel später, zum Beispiel 1467 in Lübeck findet[2]). Die anderen Werke Hermann Vischers des Älteren, durchwegs unsignierte Grabplatten, und überwiegend Dutzendware, sind nicht geeignet, unsere Kenntnis seines künstlerischen Wesens zu erweitern. Wir müssen daher Hermann so zu fassen suchen, wie er sich am Wittenberger Taufbecken zeigt, als einen trotz anerkennenswerten Strebens nach Belebung der typischen Formen durchaus konservativen Künstler.

1488 ist der große Entwurf in der Wiener Akademie datiert. Seine Bestimmung schwankte, bis Weizsäcker[3]) die Zugehörigkeit an die Vischer'sche Werkstatt eingehend und überzeugend begründet hat. Es handelt sich hier um einen Entwurf zu dem berühmten Sebaldusgrabe. Wie er später bei der Ausführung des

[2]) Luer. Geschichte der Metallplastik Bd. I. Stuttgart 1904.

[3]) Weizsäcker H. Zwei Entwürfe zum Nürnb. Sebaldusgrab. Jahrb. d. kgl Preuß. Kunstsamml. Bd. XII.

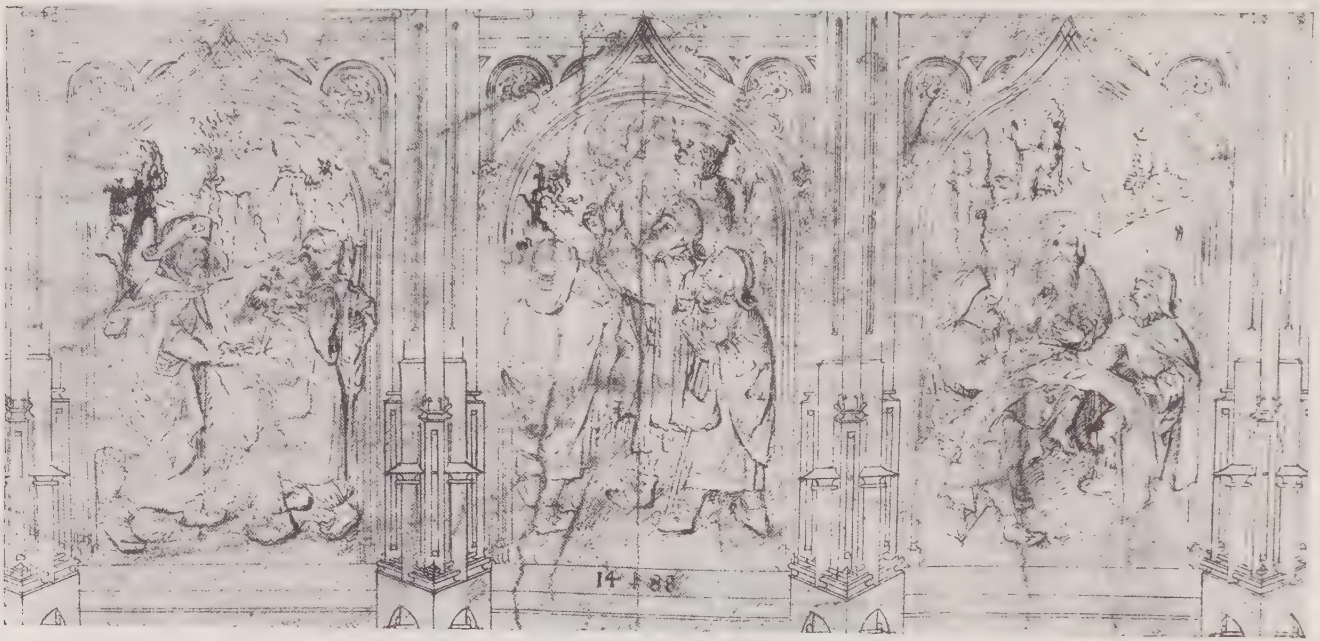



ABB. 3. DETAIL DES ENTWURFES ZUM SEBALDUSGRAB VOM JAHRE 1488. WIEN, K. K. AKADEMIE D. BILDENDEN KÜNSTE.

Abb. 4. Detail des Entwurfes zum Sebaldusgrab vom Jahre 1488. Wien, K. K. Akademie der bildenden Künste.

Monumentes verändert und dem Zeitgeschmack angepaßt wurde, ist an anderer Stelle bereits gestreift worden. In diesem Zusammenhange kommt es darauf an, zu untersuchen, was vom Vater Hermann, was vom Sohne Peter stammt, und inwieweit sich bereits Stilmerkmale des letzteren zeigen. Die drei unteren Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des heiligen Sebaldus (Abb. 3), die teilweise wie das „Brotwunder" am Sebaldusgrab stofflich wiederholt wurden, einerseits und die Apostelfiguren (Abb. 4 u. 5) andererseits zeigen vollständig verschiedene Stile. An den stark mit malerischem Landschaftsbeiwerk versehenen Reliefs sehen wir eine immer aus drei Figuren bestehende Komposition. Die Anordnung ist die denkbar eindrucksloseste; besonders tritt dies auf dem „Brotwunder", das nicht im geringsten eine Vorahnung des berühmten Reliefs am Sebaldusgrabe darstelit, hervor. An allen drei Skizzen sieht man die behäbigen, untersetzten, kurzbeinigen Gestalten, die von ähnlichem Stilcharakter, wie die Wittenberger Apostel sind und jedenfalls nicht besonders aus dem Werk Hermanns des Älteren herausfallen. Mit ihnen verglichen ziehen die kraftvollen vier Apostel sofort die Aufmerksamkeit auf sich. In der Individualisierung der Köpfe, der Ponderation, der Faltengebung weisen sie gegenüber den unteren Reliefs, die sie weit überragen, solche Unterschiede auf, daß man nicht bloß sofort erkennt, daß hier nicht nur zwei verschiedene Künstler tätig waren, sondern daß hier zwei scharf unterschiedene Kunstanschauungen aufeinander stoßen: Das schwächliche Ideal, der sechziger, siebziger, achtziger Jahre, einer der unerfreulichsten Perioden der deutschen Kunst[1]) überhaupt, und die ersten Regungen der neuen Zeit, des Strebens nach Monumentalität. Die Figuren sind erheblich schlanker proportioniert als die der unteren Reliefs; in der Gewandung dominiert die Neigung

[1]) Schmid H A. Die oberdeutsche Kunst im Zeitalter Maximilians. Jahrb. d. k. k. Zentralkomm. Bd. III.

Abb. 5. Detail des Entwurfes zum Sebaldusgrab vom Jahre 1488. Wien, K. K. Akademie der bildenden Künste.

zu vertikalen Falten (besonders stark an dem zweiten Apostel von links, Abb. 4), ein Nachklang der Schule des alten Hermann. Die Faltengebung ist wohl motiviert; die unbegründeten Kräuselungen und Pauschungen der Gewänder, an denen sich die Spätgotik häufig so gefällt, sind hier beinahe ganz vermieden. Nur vereinzelt erblickt man noch ein leichtes Abflattern der Gewandmassen. Die gotische Schwingung aber, und das ist das wichtigste, ist hier bereits nicht nur ganz überwunden, sondern wir sehen bereits klare Ansätze zum Kontrapost. Man beachte den Apostel links; das linke Bein ist als Spielbein mit durchgedrücktem Knie zur Seite gesetzt, die Körperlast ruht auf dem rechten Bein. Wenn auch an diesem Monument der junge Künstler der älteren Generation Zugeständnisse machen muß, wenn auch noch traditionelle Regungen vorhanden sind, wenn sogar Teile des Entwurfes vom Vater Hermann herrühren, gerade in dem Nebeneinander der beiden Richtungen liegt die Bedeutung des Entwurfes, liegt der erste Schritt vor, mit dem sich Peter von der werkstättlichen Richtung deutlich abwendet.

Ein bedeutendes Werk der Frühzeit ist das Grabdenkmal Otto von Hennebergs in der Gruftkapelle der Stiftskirche zu Römhild in Thüringen[5]). Im engen Anschluß an frühere Werke, nämlich eine Folge von Grabsteinen Hennebergischer Grafen entstanden, wird das Problem hier doch ganz anders gelöst. Wir haben nicht mehr das unsichere Hin- und Herwanken selbst eines Riemenschneider (Ritter von Schauenberg in der Würzburger Marienkapelle), sondern ein energisches, festes Ausschreiten, das die gespreitzte Gangart gotischer Heiliger mit den rechtwinklig aufeinander stoßenden Füßen weit hinter sich läßt. Wir sehen in dem

[5]) Die Kunstdenkmäler Thüringens (Sachsen-Meiningen Bd. II), Jena 1904.

Abb. 6. Grabtafel des Bischofs Lukas de Gorka. Posen, Dom.

Abb. 7. Grabplatte der Bischöfe Burchard von Serken und Johann IV. von Mul. Lübeck, Dom.

trotzigen Ritter bereits einen frühen Vorläufer König Arthurs. Der Ritter ist in voller Prachtrüstung, mit Lanze und Schwert dargestellt und schreitet energisch aus, wobei die Körperlast zum größeren Teile auf dem linken Beine ruht. Das Zierliche des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts ist geschwunden; schon in der frischen Gebärde, mit der der Ritter an das Schwert greift, zeigt sich die neue Anschauung.

## Der Lübecker Einfluß.

Ein anderes berühmtes Werk der Gießhütte, das auch an der Grenze zwischen Vater und Sohn steht, ist die Grabplatte des Lukas de Gorka im Dom zu Posen (Abb. 6). Die Platte ist zwischen Vater und Sohn strittig gewesen, bis man in letzter Zeit mit vollem Rechte mehr dem Sohn zuneigte. Es kommen auf ihr allerdings archaistische Motive vor, so namentlich der reich mit Figuren gezierte Kirchenbau. Justi[6]) vergleicht ihn mit später Pompeianischer Wanddekoration. Die Vor-

[6]) Justi L. Vischerstudien. Rep. f. Kunstwissenschaft. Bd. XXIV.

bilder liegen sehr nahe; diese eigentümliche Technik verbunden mit der reichgeschmückten ornamentalen Architektur hat in Lübeck ihre Heimat, wohin sie aus dem Niederlande gelangte[7]). Wirft man einen Blick auf die Doppelgrabplatte des Burchard von Serken und Johannes von Mul in der Domkirche zu Lübeck (Abb. 7), so kommt darüber gar kein Zweifel auf, wenn auch Vischer den reichgegliederten Kirchenbau nicht in so riesigem Umfange übernommen hat. Lübecker Platten, die in Deutschland weit verbreitet sind, hat Vischer auf seiner Wanderschaft sicher kennen gelernt. Unter den Posener Platten befindet sich auch ein Werk, das offenbar aus Lübeck stammt, die Grabplatte des Bischof Andreas Opalinski

Abb. 8. Apostelfiguren von der Grabplatte des Bischofs Andreas Opalinski. Posen, Dom.

Abb. 9. Apostelpaar von der Grabplatte des Bischofs Lukas de Gorka. Posen, Dom.

im Dom (Abb. 8). Ihre Zuweisung an Hermann Vischer ist charakteristisch für die Art und Weise, in der man das Werk der Vischer „bereichert" hat. Nichts, aber auch gar nichts berechtigt dazu, diese Platte Hermann oder gar Peter Vischer zuzuweisen. Sie ist vollständig in der Allgemeinauffassung und auch in den Details den Lübecker Werken ähnlich gehalten. Die Gestalt ist rein frontal, ohne jede Bewegung aufgefaßt und bleibt darin selbst hinter den primitivsten Werken der Vischer'schen Werkstatt zurück. Selbst mit einem der frühesten Werke, dem Bischof Georg von Trockau im Dom zu Bamberg, verglichen, zeigt sie auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit. Auch dem Gesicht fehlt jede Modellierung. Vollends aber die Figürchen in dem Kirchenbau zeigen mit denen an der Platte des Lukas Gorka verglichen nicht die geringste Ähnlichkeit. Auf der Platte des Opalinski besitzen die Figuren die reingotische Haltung der ersten Hälfte des

[7]) Bode W. Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1885.

fünfzehnten Jahrhunderts, mit den unverhältnismäßig groß geratenen Köpfen, dem eckigen, knitterigen Gewand, das den Körper verhüllt, in ausgesprochener Weise, wie ja überhaupt die konservative Lübecker Bronzeplastik weit hinter der allgemeinen Entwicklung zurückbleibt. Der Stil der Opalinkisplatte weist in die erste Hälfte des Jahrhunderts. Auf der Platte des Lukas Gorka sehen wir die schlanken Figuren Peter Vischers mit dem klaren, durchdachten Standmotiv und der vertikalen Faltenbildung. Zwei ganz verschiedene, etwa achtzig Jahre auseinanderliegende Kunstanschauungen stehen sich in den beiden Platten gegenüber. Das aufgelockerte Standmotiv des Lukas Gorka leitet in der Vermeidung alles Gespreizten und gezwungen Straffen zum Magdeburger Mauritius über.

## Der Einfluß des Meisters E. S.

Als beeinflussende Faktoren haben wir somit den Vater Hermann und die Lübecker Kunst, diese allerdings recht äußerlich, kennen gelernt. Ein drittes Element zeigt sich aber auf der berühmten Platte des Bischofs Johann von Roth im Dom zu Breslau. Sie trägt die Inschrift: „gemacht zu Nurmberg fon mir peter fischer im 1496 jar.“ Wenn diese Platte hier, trotzdem sie um ein Jahr später als das Magdeburger Ernstgrab entstanden ist, vor diesem erwähnt wird, so geschieht dies deshalb, weil in ihr der persönliche Stil Peter Vischers nicht in demselben Grade entwickelt ist wie an dem Magdeburger Monument. Es ist daher zweifelhaft, ob das Werk wirklich erst später angefertigt wurde, oder ob es nicht vor dem Magdeburger gegossen, jedoch erst später abgeliefert wurde. Die Hauptfigur ist, wie Justi nachwies, der Grabplatte Georgs des Ersten im Dom zu Bamberg entlehnt und läßt daher das ganze Werk archaischer erscheinen. In den beiden umrahmenden Leisten befinden sich je drei Heiligenfiguren, und zwar links Maria mit dem Kinde, Johannes und Georg, rechts Johannes der Täufer, Andreas, Nikolaus. Diese Figuren zeigen unsern Meister von einer bedeutenden künstlerischen Persönlichkeit, die öfter auf Plastiker Einfluß genommen zu haben scheint[8]), abhängig, nämlich vom Meister E. S. Im folgenden seien kurz die hauptsächlichsten Übereinstimmungen zusammengestellt. Johannes (Abb. 10) ist dem Stich (L. 129[9]) (Abb. 11) entlehnt. Vor allem bemerkt man die gleiche Allgemeinauffassung, die stark ausgeschwungene, auffallend gotische Bewegung, die vertikale Bildungen bevorzugende Faltengebung, die eigentümlich pretiöse segnende Gebärde wie überhaupt diese ganze Folge von Figuren aus dem Werk Peter Vischers vollständig herausfällt[10]). Im Detail finden wir selbst in den einzelnen Bildungen Uebereinstimmung; so in dem weit nach links reichenden, am Boden schleifenden Gewandzipfel und den dreifach geschwungenen Gewandmassen unter dem rechten Arm. Die Art, wie die linke Fußspitze den Raum halbiert, was auf kompositionellen Gründen beruht, macht die Vermutung nicht unmöglich, daß der Meister E. S. den Stich direkt als Vorlage angefertigt hat.

[8]) Loßnitzer M., Veit Stoß. Leipzig 1912 (Tafel 30).

[9]) Lehrs M., Katalog des deutschen Kupferstiches. Bd. II. Wien 1910.

[10]) Für die Anregung, diese Reliefs auf einen allfälligen Zusammenhang mit graphischen Werken zu untersuchen, bin ich H. Weizsäcker zu größtem Dank verpflichtet.

Abb. 10. Ev. Johannes von der Grabtafel des Bischofs Johann IV. Breslau, Dom.

Abb. 11. Stich des Meisters E. S. Evangelist Johannes. (Nach Lehrs)

Auch der Bischofsfigur des Heiligen Nikolaus (Abb. 12) liegt ein Stich des Meisters E. S., den Heiligen Eligius (L. 142, Abb. 13) darstellend, zugrunde. Allerdings ist hier das Urbild freier bearbeitet, als bei Johannes; aber beiderseits sehen wir die gleiche leicht geschwungene Haltung, die eckigen Falten und das ungeschickte Sichstauen der Gewandmassen am Boden. Außerdem ist die Figur des Nikolaus die einzige der Breslauer Gestalten, an der die vorgestreckte Fußspitze nicht zur Halbierung des Raumes verwandt wird, eine kompositionelle Eigentümlichkeit, die wir sonst an allen anderen Gewandfiguren des Breslauer Monumentes finden. Das Fehlen dieser Eigentümlichkeit ist wohl aus dem Vorbild zu erklären. Der Heilige Andreas kommt dem Kontrapost sehr nahe; das rechte Bein ist Standbein, das linke wird nachgezogen und ist unter dem Gewande klar sichtbar. Die linke Hand hält das Kreuz, die rechte ist leicht angelegt. Bei der Faltengebung fällt das über den Arm hinabfallende Mantelende mit seinen Vertikalfalten auf, das an frühere Denkmäler, zum Beispiel die Grablegung von 1446 in der Ägidienkirche zu Nürnberg, erinnert. Auch hier erinnert die Komposition, wenn auch flüchtiger, an beim Meister E. S. vorkommende Motive (L. 148). Auch die Figur Mariens zeigt gewisse Analogien zu Stichen des Meisters E. S. In der Gesamtauffassung finden wir Anklänge an L. 78. Die überschlanke Bildung, die Stilisierung des Faltenwurfes, die Neigung des Kopfes, vor allem aber die schlanken, nervösen Hände mit der vollständig unvischerischen, zierlichen Gebärde. Das Kind zeigt große Ähnlichkeiten mit dem Kinde des Stiches (L. 79), die plumpe Bildung, das übervolle Gesicht, die Lage der Beine, namentlich das eingeknickte linke Knie ist beiderseits beinahe ganz gleich. Zu den beiden anderen Figuren, dem heiligen Georg und Johannes dem Täufer, konnten enger benützte graphische Vorbilder nicht gefunden werden. Georg ist eine der beliebten Vischerschen Ritterfiguren; seine Haltung ist allerdings nicht ganz gelungen und in der Ponderation unklar. Johannes weicht in der Faltengebung und im Standmotiv von den gleichzeitigen Durchschnittswerken nicht ab; das rechte Bein ist Standbein, das linke als Spielbein leicht zur Seite gesetzt. Dieses Standmotiv wird von der Vischerwerkstatt noch an einem der späteren Werke, näm-

Abb. 12. Hl. Nikolaus v. d. Grabplatte des Bischofs Johann IV. Breslau, Dom.

lich an der Platte des Felix Paniewski in der Franziskanerkirche zu Posen, verwendet. Allerdings ist die Posener Platte, die Simon[11]) mit Recht der Vischerschen Gießhütte zuweist, in der Gewandbehandlung ruhiger, im Standmotiv gezwungener, in der Ausführung so wesentlich schwächer, daß man ausgiebige Gehilfenarbeit annehmen muß. Die Architektur auf der Posener Platte erinnert allerdings auch an einzelne E. S.-Stiche. Einzelne der Figuren, hauptsächlich Johannes den Täufer, zeichnet eine eigentümlich übertriebene,beinahe das Karikaturenhafte streifende Gesichtsbildung aus. Vergleicht man diesen Kopf

Abb. 13 Stich des Meister E. S. Heiliger Eligius. (Nach Lehrs)

mit dem segnenden Heiland in Halbfigur des Meisters E. S. (L. 57), so sehen wir beiderseits den übertrieben charakteristischen Ausdruck und die beiden Falten über den Augen, so daß man wohl annehmen kann, daß unserem Meister der Stich vorgelegen hat, zumal sich bei Vischer der sonst in dieser Zeit nicht so seltene Zug zum Gequälten nie findet.

## Das Ernstgrab zu Magdeburg.

Drei verschiedene Elemente haben wir auf Peter Vischer den Älteren einwirken gesehen, die Nürnberger Tradition verkörpert in dem alten Hermann, die niederländische Bronzeplastik in ihren Lübecker Ausläufern — sie allerdings in oberflächlich formaler und technischer Hinsicht — und schließlich den Meister E. S. Alle diese Einflüsse sind aber von unserem Künstler zu einem Ganzen zusammengeschweißt worden. Prachtvoll zeigt sich dieser originelle Stil an dem 1495 entstandenen Ernstgrab im Dom zu Magdeburg. Auch an den vorhergehenden Monumenten — das 1496, also ein Jahr später als das Magdeburger Grab entstandene Breslauer Monument wird deshalb dem „Vorhergehenden" angeschlossen, da es, wie schon früher erwähnt, deutlich experimentellen Charakter besitzt — konnte man schon die eigenartige Individualität Peters ahnen. Wirklich imponierend tritt sie aber doch erst am Ernstgrab auf, das auch schon an Umfang zum Gewaltigsten gehört, was die deutsche Kunst jener Zeit geschaffen.

[11]) Simon. K., Zwei Vischersche Grabplatten in der Provinz Posen. Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907.

Von jeher hat sich das Hauptinteresse an diesem Monumente den Apostelgestalten zugewandt. Sie sind auch in der Tat Schöpfungen eines neuen Geistes ohne spätgotische Zierlichkeit, mit stark monumentaler Wirkung. Sie besitzen „nichts Rührseliges mehr", wie Wölfflin[12]) sich treffend ausdrückt. Sie haben sowohl in der Haltung als in der Formdurchbildung nur mehr wenige gotische Überbleibsel. Körper und Gewand sind getrennte Faktoren geworden. Die Verschwommenheit der gotischen Linie ist gewichen; Körper und Gewand behaupten vollständig Selbständigkeit. Am klarsten wird uns die Bedeutung der künstlerischen Tat Vischers, wie sie sich in diesem Magdeburger Monument äußert, wenn wir seine Apostel mit denen Kraffts an seinem allbekannten Sakramentshaus in St. Lorenz zu Nürnberg vergleichen. Wie „unantik" erscheinen die Krafftschen Figuren! Sie haben mit den Werken des reifen Vischerschen Jugendstils kaum noch etwas gemein bis auf einzelne Ähnlichkeiten in der Faltengebung. Aber auch diese erscheinen nur ganz oberflächlich und nicht größer wie bei allen Nürnberger Werken der neunziger Jahre. Die ausgesprochene Vorliebe für Schwingungen bei Krafft und seiner Schule bleiben Vischer stets fremd. Eher hat Vischer auf seine Nürnberger Zeitgenossen dämpfend eingewirkt. Bei einer genauen Beobachtung der plastischen Werke dieser Zeit finden wir einen gewissermaßen unbewußten Kampf zwischen Stoßscher und Vischerscher Richtung oder zwischen Nachgotik und Renaissance, wie man es eben nennen will. Der Unterschied zwischen Vischerschem und Krafftschem Temperament bleibt auch unüberbrückbar. Besonders deutlich zeigt dies eine Gegenüberstellung des Johannes vom Sakramentshaus (Abb. 14) mit dem gleichnamigen Apostel des Magdeburger Grabmals. Auf der einen Seite die Krafftsche Gestalt mit ihrem kühnen spätgotischen Schwung, dem sich die Körpergestaltung, die an den unteren Partien nicht einmal angedeutet wird, vollständig unterordnet. Auf der anderen Seite die rein statuarisch empfundene Gestalt Vischers mit ihrer ruhigen Gewandung und klaren Stellung.

Abb. 14. Adam Krafft, Evangelist Johannes v. Sakramentshaus St. Lorenz, Nürnberg.

Wenn auf einen deutschen Künstler die Bezeichnung „Quattrocentist" paßt, so ist es der junge Vischer. Auch hier steht er im Gegensatz zu den andern zeitgenössischen Plastikern. Trotz aller Originalität suchen Stoß und auch Krafft doch nur die altüberkommenen Typen und Dar-

[12]) Wölfflin H., Die Kunst Albrecht Dürers. München 1908.

stellungsweisen in anderer Weise zu gruppieren und zu variieren bezw. zu steigern. Vischer hingegen sucht überall nach neuen Möglichkeiten der Belebung des Figürlichen und des Gewandes.

Der heilige Mauritius ist eine echte Erscheinung der deutschen Frührenaissance. Der Künstler überbietet sich in der Belebung der Figur, das Stramme des Römhilder Ritters ist verschwunden; jedoch zeigen sich gewisse Anklänge an den Lukas Gorka. Das linke Bein ist Standbein, das rechte steht als Spielbein zur Seite. Ein Teil der Last ist auf die Lanze übertragen. Auch die Arme kontrastieren; der eine Arm ist abwärts gerichtet, der die Lanze tragende aufwärts. Der Kopf ist nach der Spielbeinseite gewandt und dabei leicht nach aufwärts gedreht. Der Künstler verfällt aber in einen kleinen Fehler, den auch das italienische Quattrocento macht, beispielsweise beim Marmordavid Donatellos[13]). Die Schulter senkt sich nämlich über der Spielbeinseite, während sie sich ja in Wirklichkeit über dem Standbein senkt. Die Figur ist, allerdings etwas straffer stilisiert, auf der Mütze des Erzbischofs im Relief wiederholt.

Trotz mancher archaistischen Klänge treten doch überall neue Motive der Gewandbehandlung hervor, die teilweise geradezu überraschend wirken. Bei den häufigen Vergleichen zwischen den Magdeburgern und den Sebaldusgrab-Aposteln wird meistens der schon in dem Zeitunterschied von über einem Dezennium begründete Unterschied scharf akzentuiert, nur selten ist aber die große Ähnlichkeit entsprechend betont worden. Vieles aber, was am Sebaldusgrab so in Erstaunen setzt, ist am Magdeburger Monument bereits vorhanden. So sind z. B. die Rundfalten am Gewand des heiligen Stephanus[14]) (Abb. 15) ein ganz überraschendes Motiv, das sich nirgends gleichzeitig findet und das wir erst wieder am Apostel Bartholomäus des Sebaldusgrabes bemerken. Aber auch dort, wo auf traditionelle Vorbilder zurückgegriffen wird, geschieht dies in einer durchaus originellen Weise, und die übernommenen Schemen werden modernisiert. Ein Blick auf den Apostel Petrus läßt erkennen, was aus dem unbeholfenen gleichnamigen Heiligen von dem Wittenberger Taufbecken geworden ist: Eine gewandt belebte kontrapostische Figur.

Abb. 15. Heiliger Stephanus vom Grabmal des Erzbischofs Ernst. Magdeburg, Dom.

[13]) Schottmüller F., Donatello. München 1904.

[14]) Die Aufnahmen vom Ernstgrabmal sind nach dem vorzüglichen Abguß des Kaiser-Friedrich-Museums in Magdeburg angefertigt.

Störend wirkt vereinzelt die mechanische Wiederholung, indem bei einzelnen Figuren die Gestalt schablonenhaft wiedergegeben und nur der Kopf variiert wird. Auch in der Gesichtsdurchbildung leistet der Meister Gewaltiges, und seine Apostelköpfe werden wohl immer bleibenden Eindruck hinterlassen. Keine Spur des erzwungenen, dramatischen Ausdrucks und der gequälten Pose, die bei den ausgehenden Gotikern so beliebt war und bei Stoß und Krafft noch deutlich nachklingt, ist mehr vorhanden; in unbefangenem, überzeugendem Realismus sind die Köpfe gehalten (Abb. 16).

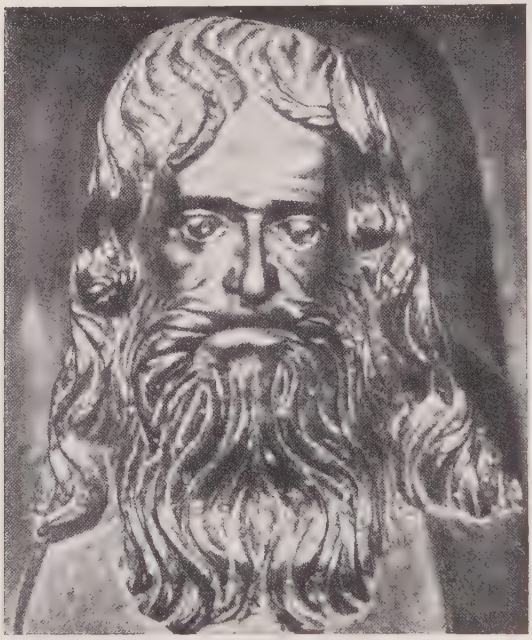


Abb. 16. Kopf des Philippus am Grabmal des Erzb. Ernst. Magdeburg, Dom.

### Das Sebaldusgrab.

Aus der Zeit von der Vollendung der besprochenen Werke bis zum Beginn der Arbeiten am Sebaldusgrab besitzen wir keine signierten und datierten Werke, worauf bereits Bode[15]) in seiner treffenden Charakterisierung des Meisters, auf der sich unsere Forschung noch immer aufbaut, hinwies. Die Platten, die mit mehr oder weniger Grund in diese Zeit versetzt wurden, sind teils künstlerisch so wenig hervorragend, daß sie zu irgendwelchen Schlüssen auf die Entwicklung des Meisters nicht berechtigen, teils sind sie überhaupt später und unter Mitwirkung von schwächeren Händen entstanden. Man kann sich das nur damit erklären, daß — abgesehen davon, daß gewisse Werke verloren gegangen sind — der Meister von Nürnberg abwesend war, teils durch Arbeiten für deutsche Fürsten, teils durch Wanderungen in Italien veranlaßt. In einem Werke ersten Ranges finden wir ihn erst wieder am Sebaldusgrab. Die Geschichte dieses Monumentes sowie die Ursachen, die dazu veranlassen, diese Schöpfung in ihrem Großteil dem alten Meister zuzuweisen, sind so häufig erörtert worden, daß sich das Eingehen darauf erübrigt. Hier soll nur kurz berührt werden, wie namentlich in den Apostelgestalten die alten Stilelemente hervorbrechen, und insbesondere gezeigt werden, wie sich auch in den einzelnen Figuren eine immer zunehmende Entwicklung und Steigerung des Stils im Sinne der Vereinfachung beobachten läßt, die in den Propheten ihren Höhepunkt erreicht.

[15]) Bode W., Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1886.

Die Versuche, unter den Aposteln verschiedene Hände erkennen zu wollen, sind ausnahmslos gescheitert; die Unterschiede in den Apostelfiguren bestehen auch nur in Details, die Auffassung ist vollständig gleich. Stilistisch sind in den Figuren die traditionellen Elemente recht zurückgedrängt und durch den venetianisierenden Stil der Lombardi[16]) modifiziert. Dieses Zurückweichen der alten Stilelemente so zu deuten, als ob ein Teil der Statuen nicht von der Hand Peter Vischers des Älteren herrühren würde, sondern einem jüngeren Gehilfen seine Entstehung verdankt, wäre aber ganz verfehlt. Denn die gemeinsamen Eigenheiten der Figuren in Formdurchbildung und Gewandbehandlung sind so groß, daß an eine Teilung der Hände nicht gedacht werden kann. Die Unterschiede zwischen den Figuren erklären sich eben in der fortwährenden Stilentwicklung des Künstlers. Greift man beispielsweise den Apostel Simon vom Sebaldusgrab heraus und vergleicht ihn mit dem Apostel Philippus am Magdeburger Ernstgrabmal, so bemerken wir doch große Ähnlichkeiten. Die Neigung für schlanke Bildung, der Kontrapost, die Vertikalfalten, dies alles ist schon in Magdeburg vorhanden. Daß die Stoffbehandlung fließender, der Kontrapost natürlicher und die Gewandbehandlung eleganter geworden ist, erklärt sich aus der größeren Reife und der wahrscheinlichen Italienreise des Künstlers. Auch ein Vergleich der Petrusköpfe vom Magdeburger (Abb. 17) und Nürnberger Monument (Abb. 18) lehrt, daß der Abstand gar nicht so inkommensurabel groß ist, wie häufig angenommen wird. Die Schädelform und der Ausdruck sind bei beiden ähnlich. Nur ist Peter der Ältere abgeklärter geworden und zwar manchmal auf Kosten der Unbefangenheit und Natürlichkeit. Vischer, wie er sich am Sebaldusgrabe präsentiert, besitzt die meisten Kriterien cinquecentistischer Kunst, die Wölfflin[17]) in seiner „klassischen Kunst" erwähnt. Zeigt der Vergleich der Petrusköpfe die Neigung zur Abklärung und Idealisierung deutlich, so ersieht man aus einer Gegenüberstellung der Johannes-Darstellungen, wie sich auch in Deutschland die Vorliebe für elegante Bewegungen Bahn bricht. Die übliche segnende Handbewegung mit den gekrümmten Fingern ist der Hand mit gestreckten Fingern, einer ausgesprochenen, auf vornehme Wirkung berechneten Cinquecento-Gebärde gewichen. Das Fortschreiten in der Vereinfachung der Stilisierung läßt sich stufenweise verfolgen. Eine weitere Phase zeigt der Apostel Bartholomäus. Auch er geht auf frühere Stilelemente zurück, die wir bereits in Magdeburg kennen gelernt haben. Die Gestalt fällt also aus den anderen Werken des Meisters durchaus nicht so heraus, daß man sie, auf eine vage Tradition gestützt, Hermann dem Jüngeren zuschreiben müßte. In der selbständigen Behandlung von Körper und Gewand ist die Figur allerdings weiter entwickelt und in der Gewandstilisierung ist bereits ein bewunderungswürdiger Grad von Vereinfachung erzielt. Den Höhepunkt der Entwicklung des Künstlers bilden aber seine herrlichen Prophetenfiguren, die merkwürdigerweise zum Vorteil der Apostel nicht entsprechend gewürdigt und unterstrichen worden sind.

[16]) Weizsäcker H., Peter Vischer, Vater und Sohn. Rep. f. Kunstwissenschaft. Bd. XXXIII.
[17]) Wölfflin H., Die klassische Kunst. München 1908.

Abb. 17. Kopf des Apostels Petrus am Grabmal des Erzbischofs Ernst. Magdeburg, Dom.

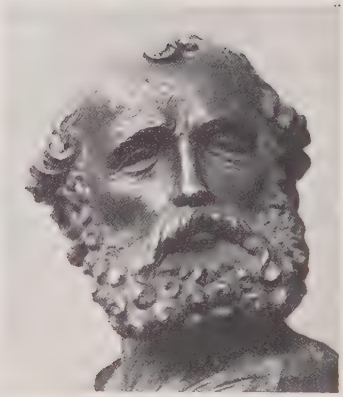


Abb. 18. Kopf des Apostels Petrus am Sebaldus grab. Nürnberg, S. Sebald.

Es sind dies Figuren von direkt erschütterndem Realismus und sie wirken bei der Abwesenheit von jedem falschen Pathos sehr überzeugend. Durch ihren hohen Standpunkt sind sie dem Beschauer bis zu einem gewissen Grade entrückt, und gerade dies hat wohl den Künstler bei ihnen in gleicher Weise wie bei den versteckten Darstellungen an den Sockeln veranlaßt, seiner Gestaltungskraft ohne jede Rücksicht auf die Tradition frei die Zügel schießen zu lassen. Die Vereinfachung hat überhaupt den äußersten Grad erreicht. Ohne das geringste überflüssige Detail, unbelastet durch jeden übertriebenen Affekt, wirken die Figuren durchaus natürlich. Nur zwei Figuren, Samuel und David, sind für einander komponiert, sonst wirkt jede Gestalt für sich. Sie zeigen eine überraschende

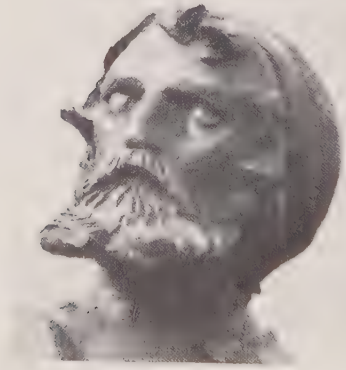


Abb. 19. Kopf eines Propheten am Sebaldusgrab. Sebalduskirche, Nürnberg.

Abb. 20. Kopf des Apostels Bartholomäus am Sebaldusgrab, Nürnberg.

ABB. 21. PROPHETEN AM SEBALDUSGRAB (SAMUEL UND DAVID?).

ABB. 22.

ABB. 23.

PROPHETEN AM SEBALDUSGRAB.

ABB. 24.

ABB. 25.

PROPHETEN AM SEBALDUSGRAB.

ABB 26.

ABB. 27.

PROPHETEN AM SEBALDUSGRAB.

ABB. 28.

ABB. 29.

PROPHETEN AM SEBALDUSGRAB.

ABB. 30.

ABB. 31.

PROPHETEN AM SEBALDUSGRAB.

Fülle der Motive von sinnender Ruhe bis zu stürmischer Begeisterung. Die Anregungen der Venetianer sind vollständig verarbeitet und zu etwas ganz Neuem umgestaltet.

Die Einwirkung der Lombardi mit ihren eng anliegenden Gewändern verleitet leicht zu karikaturenhaften Bildungen, wie man sie am Römhilder Doppelgrabmal von Gehilfenhand[18]) findet, und von der auch Vischer sich an den großen Reliefs aus der Sebalduslegende, wenn auch gedämpft, nicht ganz fernhalten konnte. Aber schon an den Aposteln hat er diese Auswüchse überwunden, und das übertriebene Anliegen der Gewänder zeigt sich nur noch ganz vereinzelt. An den Propheten ist der Lombardistil nur sehr selten und auch da nur ganz indirekt zu merken; sie sind vollständig originelle Schöpfungen. Peter Vischer hat sich wieder gefunden und seine kurze italianisierende Epoche überwunden; trotzdem er hier über die Apostel ein gewaltiges Stück hinausgeht, so sind die Propheten doch ihre logische Folge. So finden sich an der einen der Gestalten noch die parallelen Rundfalten des Apostels Judas Thaddäus. Vergleicht man einen Prophetenkopf (Abb. 19) mit dem Kopf des entwickeltsten Apostels, des Bartholomäus (Abb. 20), so findet man auch hier große Ähnlichkeiten, wie sie eben bei ein und demselben Meister selbstverständlich sind. Die vereinfachende Stilisierung ist aber noch weiter gesteigert.

Hiemit ist aber auch die Entwicklung Peter Vischers abgeschlossen. In den späteren noch zu seinen Lebzeiten entstandenen Werken zeigt sich, sei es durch Alter und Krankheit, sei es durch andere Gründe veranlaßt, nicht nur kein weiterer Fortschritt mehr, sondern eher ein deutlich wahrnehmbarer Rückgang. An den Epitaphien der späteren Zeit ist auch nur mehr die Komposition von ihm, die Ausführung zum größten Teil von anderen Händen. Daß die Erfindungsgabe und Entwicklungsfähigkeit des Künstlers erschöpft waren, erkennt man auch daraus, wie in den späteren Epitaphien frühere Werke schematisch wiederholt werden, eine Arbeitsweise, die Peter der Ältere im Höhepunkt seines Schaffens während der Arbeiten am Sebaldusgrabe verschmäht hat. Je weiter die Zeit fortschreitet, je mehr der Einfluß des alternden Meisters sinkt, umso stärker macht sich wieder der werkstättliche Charakter der Gießhütte geltend. In den letzten Werken tritt namentlich im Ornamentalen ein starker kleinmeisterlicher Zug deutlich hervor, der dem Meister ursprünglich ganz fremd war. Früher war der Meister nämlich auch im Genre und Ornament durchaus selbständig, und es gehören beispielsweise gerade die genrehaften und dekorativen Teile des Sebaldusgrabes zu seinen originellsten Schöpfungen, die für die damalige Kunst bahnbrechend waren und die Kleinmeister sichtbar angeregt[19]) haben. Am Ende der künstlerischen Laufbahn Peter Vischers d. Ä. hat sich dieses Verhältnis gewendet, und wir sehen ihn in seinen letzten Werken abhängig vom Ornamentstich. Für die Erkenntnis Peters des Älteren selbst sind die unerfreulichen zwanziger Jahre, in denen nichts mehr recht selbständig entstanden ist, von keinem besonderen Wert. Wenn wir von seiner eigenen unabhängigen Entwicklung sprechen, haben wir

[18]) Mayer A., Die Meister des Römhilder Doppelgrabmals. Rep. f. Kunstwissenschaft. Bd. XXXII.
[19]) Pauli G., Barthel Beham. Straßburg 1911.

ihn vor Augen, wie er den Weg vom ersten Römhilder Ritter zum Innsbrucker König Arthur, von den Aposteln des Wiener Entwurfes zu den Propheten des Sebaldusgrabes geschritten ist, einen Weg, so gewaltig, wie ihn vor und nach ihm kein zweiter Meister der deutschen Plastik gemacht hat.

## Anhang I.

## Ein Bildnis Sebald Schreyers.

In diesem Zusammenhange sei auf ein Porträt Sebald Schreyers am Sebaldusgrabe hingewiesen, das den kunstsinnigen Kirchenpfleger von St. Sebald, dem die deutsche Kunst zwei ihrer größten Meisterwerke verdankt, darstellt. Sowohl an Adam Kraffts Grabdenkmal Sebald Schreyers als am Sebaldusgrabe sind in der Fülle des Einzelnen je zwei Figuren auffallend hervorgehoben: Am Relief der Kreuzabnahme des Schreyerschen Grabmales, die zwei Figuren mit Marterwerkzeugen im Vordergrund, die viel größer als die anderen Gestalten gehalten sind. Am Sebaldusgrab die korrespondierenden Figuren der beiden Schmalseiten, nämlich das Selbstporträt des Meisters mit Hammer und Schurzfell und die Gestalt des heiligen Sebaldus. An diesen beiden hervorstechenden Figurenpaaren ist eine der beiden Gestalten als Selbstporträt der entsprechenden Künstler festgestellt. Auf der einen Seite ist das berühmte Selbstbildnis Peter Vischers allgemein bekannt, auf der anderen Seite wurde der bärtige Mann links als Bildnis Adam Kraffts festgelegt. Die ausgezeichnete Stellung, die den Figuren zugewiesen ist, berechtigt jedoch zu der Annahme, daß wir es auch bei den anderen Gestalten mit Porträts zu tun haben, wozu in Bezug auf das Krafft'sche Monument schon darauf hingewiesen wurde, daß die in Frage stehende Gestalt ein Porträt Sebald Schreyers sein könnte[20]). Die beiden Köpfe zeigen eine ganz überraschende Ähnlichkeit in Kopfform, Gesichtsschnitt, den vortretenden Augenbogen und der Barttracht, daß an der Identität der dargestellten Person wohl kein Zweifel besteht. Differenzen in der Darstellung erklären sich nicht nur in der verschiedenen Auffassung der beiden Künstler, sondern auch darin, daß Sebald Schreyer am Monument seines Namenspatrones um mindestens zehn Jahre älter dargestellt wurde.

Abb. 32. Ad. Krafft, Porträt Sebald Schreyers v. Grabmal Schreyers. Nürnberg S. Sebald.

Abb. 33. Porträt Seb. Schreyers. Kopf des Heilig. Sebaldus am Sebaldusgrab.

[20]) Daun B., P. Vischer und A. Krafft. Bielefeld und Leipzig 1905.

## Anhang II.

### Bemerkungen zu Peter Vischer dem Jüngeren.

Auch die Gestalt Peter Vischers des Jüngeren, des alten Peter bedeutendsten Sohnes, steht recht unscharf vor uns; auch ihm ist das Geschick des Vaters zuteil geworden, und sein Werk ist durch vielerlei Zuweisungen zweiten und dritten Ranges verwässert worden. Will man seine künstlerische Persönlichkeit klären, so muß man versuchen, sein Wesen aus den beglaubigten Werken zu fassen, deren Umfang allerdings recht gering ist. Mit zwei Grabtafeln, den berühmten Orpheusplaketten, den beiden Tintenfässern, einer kleinen Folge von Medaillen, den von Weizsäcker dem Künstler vindizierten Teilen des Sebaldusgrabes, zu denen sich die von Seger[21]) dem jungen Peter zugewiesenen Medaillons an dem berühmten Nürnberger Monument gesellen, und einigen Zeichnungen in Weimar und Paris ist ihre Zahl erschöpft. Allerdings wurden ihm von mehreren Seiten noch eine ganze Anzahl Werke, so namentlich weitere Teile des Sebaldusgrabes, Statuen vom Maximilians-Grabe in der Innsbrucker Hofkirche, die Nürnberger Madonna und namentlich die Gruppe von Werken, die sich um das Tucherrelief in Regensburg gruppiert, zugeschrieben. Von diesen Zuweisungen werden die erstgenannten heftig angefochten, den letztgenannten aber teilweise Rechnung getragen. Was die Medaillen anbelangt, so sind dieselben von Seeger eingehend gewürdigt worden. Nur zu der Medaille mit dem Bildnis Hermann Vischers aus dem Jahre 1507 bleibt etwas nachzutragen. Ihre Reversseite (Abb. 34) zeigt einen nackten Mann, der sich mit der linken Hand auf eine Lanze stützt. Simon[22]) hält die Figur für bekleidet und für einen Ritter in Rüstung, bei dem er die Schamkapsel und die Schuhe zu erkennen meint, während Seeger sie für nackt hält. Die Gestalt ist genau einer Medaille des Ercole d'Este[23]) von Marco Corradini entlehnt (Abb. 35) und stellt Herkules zwischen den Säulen von Gades dar. Diese in Anlehnung an eine Münze Hadrians entstandene Darstellung hat Peter der Jüngere beinahe genau wiederholt. Beiderseits sehen wir ein ähnliches Standmotiv, die gestreckten Beine und den scharf gewandten Kopf. Nur ist bei Vischer, dessen ersten Versuch in dieser im Norden bisher völlig unbekannten Kunstgattung die Medaille bedeutet, alles viel ungelenker. Die Medaillen von 1509 und 1511 sind wesentlich besser gelungen, und die Schüchternheit der frühesten Medaille ist bereits teilweise überwunden. Die nächste Stufe stellen die acht in den

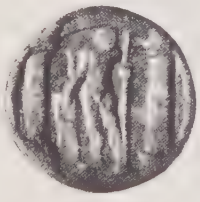


Abb. 34 P. Vischer d. J. Reversseite der Medaille für Hermann Vischer vom Jahre 1507. (Nach Seeger)

Abb. 35. Marco Corradini. Reversseite der Medaille für Herzog Ercole d'Este. (Nach Fabriczy)

[21]) Seeger G., Peter Vischer d. J. Leipzig 1897.

[22]) Simon K., Grabplatten in Krakauer Kirchen. Rep. f. Kunstwissenschaft. Bd. XXVII.

[23]) Fabriczy C. v., Medaillen der italienischen Renaissance. Leipzig.

Zwickeln der vier großen Reliefs aus der Sebalduslegende am Sebaldusgrabe befindlichen Medaillons mit Porträtdarstellungen dar, die schon von Seeger mit Recht Peter dem Jüngeren zugewiesen worden sind. In ihnen hat der Künstler auch in diesem Kunstzweig vollständige Sicherheit erlangt. Allem Anscheine nach haben wir es nicht mit Idealdarstellung, sondern mit Porträts, vier männlichen und vier weiblichen zu tun, die jedoch sehr schwer zu identifizieren sind.

Abb. 36. Medaillon vom Sebaldusgrab. Sebalduskirche, Nürnberg.

Zwei der Männerköpfe zeigen Ähnlichkeiten mit den beiden Medaillen von 1507 und 1509, sind also wahrscheinlich Porträts von Hermann dem Jüngeren und Peter dem Jüngeren. Der lorbeerumkränzte Mann ist wohl im Anschlusse an antike Münzen oder an durch diese beeinflußte graphische Werke (die Celtesausgabe von 1505 zeigt solche Köpfe) entstanden (Abb. 36). Schwer zu deuten ist der männliche Kopf mit Helm. Auch die Frauenköpfe, von denen allerdings einer technisch vollständig mißlungen ist, machen den Eindruck von Porträts. Der eine Kopf stimmt in auffallender Weise mit dem Kopfe der Frauenfigur auf der Berliner Plakette mit der Darstellung von Orpheus und Eurydike überein; beiderseits findet sich der eigentümlich gedrückte Kopftypus. Vielleicht haben wir es auch hier mit einem Familienmitglied, etwa Barbara Vischer, geborenen Magg, der Gattin Peters des Jüngeren, zu tun. Von den beiden anderen Frauenköpfen stellt der eine eine ältere Frau mit Kopfputz dar, der andere fällt durch seine auffallend gefällige und elegante Stilisierung auf (Abb. 37), die den anderen von Peter dem Jüngeren entworfenen Teilen des Sebaldusgrabes, besonders den vier Leuchterweibchen, ungemein nahe kommt.

Eine kleine Gruppe von Werken, nämlich das Tucherepitaph im Dom zu Regensburg, das Epitaph der Familie Eißen in der Ägidienkirche zu Nürnberg, das Epitaph für Henning Goden in der Schloßkirche zu Wittenberg und im Dom zu Erfurt (vgl. M. J. 1913, III S. 178), sowie das Epitaph für Johann Fischer in St. Moritz zu Augsburg wurden infolge der von Peter dem Älteren abweichenden Stilisierung mit dem jungen Peter in Verbindung gebracht. Bereits an anderer Stelle wurde nachzuweisen versucht, daß an diesen Werken die Komposition vom Vater inspiriert wurde, wie schon Bode annahm, die Ausführung jedoch zum größten Teile von einem der Gehilfen (Hans Vischer?), keinesfalls aber von Peter herrührt. Die

Dekoration ist an dieser Gruppe von Werken stark durch venezianische Monumente, so durch das Grabmal Zeno in St. Marco zu Venedig, beeinflußt. Auch in der Stilisierung ist hier der Einfluß der Lombardi, und zwar von seiner unerfreulichsten Seite, unverkennbar. Man vergleiche das Epitaph der Familie Eißen (Abb. 39) mit dem Grabmal für den Arzt Suriano in St. Lorenzo zu Venedig (Abb. 40). Beiderseits sehen wir die manierierte Gewandbehandlung und die übertriebene Kenntlichmachung des Körpers. Besonders deutlich tritt dies am Surianorelief bei dem männlichen Heiligen, auf der Nürnberger Tafel bei den Frauengestalten, auf beiden Reliefs bei den Figuren der Stifterin deutlich hervor. Dabei ist bei dieser Gruppe von Reliefs noch immer der Einfluß des Vaters wohltätig dämpfend vorhanden. Wie Hans Vischer allein arbeitet, zeigt ein Vergleich der für den Pfalzgrafen Ottheinrich angefertigten Replik des Tucherreliefs im Bayerischen National-Museum mit dem Regensburger Original. Alles ist dort noch unverstandener und manierierter gehalten.

Abb. 37. Medaillon vom Sebaldusgrab. Sebalduskirche, Nürnberg.

Ganz deutlich wird jedoch die Unmöglichkeit, diese eng miteinander verknüpften Reliefs mit Peter dem Jüngeren in Verbindung zu bringen, wenn man eines der Medaillons vom Sebaldusgrab mit den Medaillenköpfen in den oberen Zwickeln des Reliefs der Familie Eißen (Abb. 38) vergleicht. An den Medaillons vom Sebaldusgrab erkennt man die bereits charakterisierte gewandte Behandlung, an den Medaillons auf dem Relief der Grablegung die schematisch langweilig behandelten Köpfe, die mit denen vom Sebaldusgrabe auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit haben. Am Sebaldusgrab ist alles plastisch gesehen und in Massen behandelt, dabei ein feines Verständnis für die anatomische Gesichtsbildung. Am Relief der Familie Eißen hingegen erkennt man ein Aufgehen in belanglosem Detail, besonders an den Haaren und dabei eine flache

Abb. 38. Relief v. Eissenschen Epitaph. St. Ägidien.

Abb. 39. Eissensches Epitaph. Nürnberg, Ägidienkirche.

Modellierung ohne klare Berücksichtigung des Muskelbaues. Außerdem fällt deutlich der Unterschied in der Technik ins Auge. Am Sebaldusgrabe wird über Wachsmodellen, am Relief der Ägidienkirche aber über solchen aus Holz gearbeitet, welche Arbeitsweise die Schwächen des Gehilfen noch klarer erkennen läßt. Am deutlichsten erkennt man das Holzmodell an der Haarbehandlung und an den Ornamenten, wo man deutlich die Unregelmäßigkeiten des Schnitzmessers erkennen kann.

Eine in sich abgeschlossene Gruppe bilden die kleinen von Peter dem Jüngeren geschaffenen Werke der Kleinplastik, zwei verschiedene Darstellungen von Orpheus und Eurydike, sowie die beiden Tintenfässer in Oxford und Stanmore. Die Darstellung von Orpheus und Eurydike war in dieser Zeit, durch die vielen Ovidausgaben veranlaßt, geläufig, es sei auf die Darstellung auf dem kleinen Stich Hans Sebald Behams aus dem Jahre 1528 hingewiesen. Peter faßt das Motiv ganz selbständig auf, und es scheint ihm einen willkommenen Vorwurf zur Darstellung des nackten Körpers gegeben zu haben. Möglich ist allerdings auch, daß ein damals, wie Schlosser[24]) nachwies, in Deutschland schon bekanntes und benutztes Relief der Eurydike aus dem Kreise der Lombardi Peter d. J. nicht unbekannt war. In der Variierung des Standmotives scheint er von Dürer nicht unbeeinflußt zu sein; man findet auch in der Stilisierung des Körpers Anklänge an Dürer, der ja, wie bekannt ist, in gewissen Beziehungen zu den Vischer stand. Es sei an die Nachzeichnung der Hechinger Grabplatte und an die Benutzung von Dürers Paumgärtneraltar in München auf einer Krakauer Platte Vischers erinnert. Ohne daß hiemit direkte Kopien behauptet werden sollen, sei auf Frauen-

[24]) v. Schlosser J., Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. H. Kaiserhauses. Bd. XXXI, Heft 2.

figuren des Dresdener Skizzenbuches[25]) hingewiesen, deren Standmotiv bei der Eurydike der Berliner Plakette und ihrer Vorzeichnung in Paris — wie Weizsäcker nachweist, befinden sich im Pariser Skizzenbuch auch noch andere Studien nach Dürer — wiederholt ist. Überhaupt macht Peter der Jüngere die Wandlung des Geschmackes, die Wölfflin als „eine entschiedene Wendung nach dem Breiten und Gewichtigen" kennzeichnet, mit. Auch die beiden Tintenfässer stammen aus derselben Zeit, nämlich aus der Mitte der zwanziger Jahre. Beide zeigen stilistisch solche Ähnlichkeit, daß sie wohl beinahe gleichzeitig oder in geringem Zwischenraum entstanden sind. Die Bewegungsmotive, der Wahlspruch Vischers „Vitam non Mortem Recogita" und der auf beiden Denkmälern befindliche Totenkopf haben zu den merkwürdigsten Deutungen Anlaß gegeben, bei denen die jeweiligen Interpreten ihrer Phantasie frei die Zügel schießen ließen. So ist Seeger in längeren Ausführungen der Ansicht, daß das Tintenfaß in Stanmore (Abb. 41) eine Allegorie des irdischen Lebens, das in Oxford eine solche des ewigen Lebens ist. Er begründet dies mit der verschiedenen Lage des Totenkopfes und einem zweideutigen Sinn, den er dem Vischer'schen Wahlspruch unterlegt. Außerdem soll sich in dem zweiten Tintenfaß auch noch der Einfluß der Reformation spiegeln! Auch Daun übernimmt die allegorische Deutung mit dem ewigen und irdischen Leben. In Wirklichkeit handelt es sich jedoch beim Stanmorer Tintenfaß um eine Fortuna, deren Darstellungsschema einer Medaille des Pomedello (Abb. 42) wörtlich entlehnt ist, wie ja Entlehnungen aus dieser Kleinkunstgattung bei den deutschen Künstlern in dieser Zeit sehr häufig waren[26]). Beiderseits sehen wir die Glücksgöttin in derselben Stellung mit ganz ähnlichen Bewegungen der Hände

Abb. 40. Tullio Lombardi. Grabmal d. Arztes Suriano. Venedig, S. Stefano.

[25]) Bruck R., Das Skizzenbuch von Albrecht Dürer. Straßburg 1905.

[26]) Habich G., Das Gebetbuch des Mathäus Schwarz. Sitzungsberichte der K. Bayer. Akademie der Wissenschaften. München 1910.

und dem Totenkopf, auf den sich die Göttin mit dem rechten Fuß stützt. Das Oxforder Faß ist eine Variante des ersten. Die beiden Tintenbehälter verhalten sich zu einander wie die beiden Orpheusplaketten, liegen also nicht weit auseinander. Wenn die Symbolik der deutschen Renaissance auch nicht immer ganz klar ist, so ist es doch durchaus unberechtigt, ohne jeden zureichenden Grund eine Allegorie des irdischen und ewigen Lebens, sowie den Einfluß der Reformation heranzuziehen und so dem Künstler direkte allegorische Ungereimtheiten zuzumuten. Monumentalwerke besitzen wir von Peter dem Jüngeren nur zwei, die Grabtafel des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg aus dem Jahre 1525 und die des Kurfürsten Friedrichs des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg aus dem Jahre 1527. Trotz ihrer bereits oft gewürdigten monumentalen Wirkung zeigt sich der junge Künstler in ihnen, da er sich hier doch der Tradition anschließen muß, mithin nicht so als selbständige Individualität wie in den Werken der Kleinplastik, die sein ureigenstes Gebiet war[27]). Aber auch in den Grabplatten erkennt man die Größe Peters des Jüngeren, wenn man sie mit den späteren Verballhornungen seines Bruders Hans vergleicht. Wenn man hiezu die Grabplatte Johanns des Beständigen in der Schloßkirche zu Wittenberg heranzieht, offenbart sich wieder die Distanz. Scheinbar geringfügige Änderungen haben aus der Platte Hans Vischers, die eigentlich als eine Kopie Friedrichs des Weisen gedacht war, ein Werk dritten Ranges gemacht.

Abb. 41. G. M. Pomedello-Reversseite d. Medaille für Isabella Sessa-Michiel. Kgl. Münzkabinet, Berlin.

Abb. 42. P. Vischer d. J. Fortuna. Stanmore, H. Fortnum.

Mit diesen Werken ist das plastische Oeuvre Peter Vischers des Jüngeren erschöpft. Ihre kleine Zahl reicht aber aus, um uns von der Eigenart des Künstlers ein klares Bild zu machen. Hiemit wollen wir uns begnügen und seine Persönlichkeit nicht durch das Zuweisen von Werken seiner unbegabteren Brüder und solchen aus der Verfallszeit seines Vaters schmälern. Denn das, was aus stilkritisch sicheren Werken auf uns gekommen ist, genügt vollständig, um Peter dem Jüngeren einen Ehrenplatz in der Geschichte der deutschen Renaissance zu sichern.

[27]) Bode W., Kleinbronzen der Söhne des alten Peter Vischer. Jahrbuch d. kgl. Preuss. Kunstsammlungen. Bd. XXIX.

# DIE JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG DEUTSCHER KUNST 1650–1800, DARMSTADT 1914

VON HANS FRIEDEBERGER

Während für die älteren Perioden der deutschen Kunstgeschichte, bis weit ins 16. Jahrhundert hinein, die Verfasser zusammenhängender Darstellungen genügendes Material an Untersuchungen über die einzelnen Künstler und Schulen vorfanden, um eine gerechte Würdigung der Zeit und eine zutreffende Schilderung ihrer Entwicklung darauf zu gründen, ist noch am Ende des 19. Jahrhunderts das Urteil der klassizistisch und romantisch gestimmten Perioden für die Schätzung der deutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert maßgebend gewesen. Noch 1898 beklagte Alfred Lichtwark in seiner Geschichte des Hamburger Bildnisses, daß das letzte Urteil über den tatsächlichen Wert dieser verachteten Epoche noch nicht gesprochen werden könne, weil wir noch nicht genau genug kennten, was sie uns hinterlassen habe. Er fährt dann fort: „Und wie immer und überall, haben auch hier die ersten Urteile eine zähe Lebenskraft bewiesen. Ihre Herrschaft besteht für die Praxis eigentlich heute noch. Es wird aber auch für das 18. Jahrhundert die Zeit kommen, wo man zuerst nach der Wertseite ausschauen wird. Am letzten Ende wird die ausgleichende Gerechtigkeit des geschichtlichen Urteils in jedem Kunstwerk zuerst die Qualitäten betonen, das, was es in seiner Epoche Neues und Tüchtiges brachte."

Seit dem großen Erfolg, den 1906 die erste deutsche Jahrhundertausstellung in der Berliner Nationalgalerie für die Erkenntnis der deutschen Kunstentwicklung im 19. Jahrhundert gewann, ist der Gedanke niemals mehr ganz verschwunden, ähnlich in einer umfassenden vergleichenden Ausstellung den Weg der deutschen Kunst vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur großen Revolution zu zeigen. Es blieb zunächst beim Gedanken, weil hier die Ausführung an ganz besondere Bedingungen geknüpft war. Denn da die Kunst in dem größeren Teil dieses Zeitraums in fürstlichem Auftrag geübt worden war, so befanden sich viele der wichtigsten Werke noch in den Schlössern der Besteller und ersten Besitzer. Da kam es denn für eine gründliche Durchführung der Absicht darauf an, sich vor allem der Mitwirkung der fürstlichen Besitzer zu versichern, und es war somit eine wichtige Bedingung für das Gelingen der Ausstellung erfüllt, indem der Großherzog von Hessen als Veranstalter an die Spitze der Unternehmung trat.

Man hat der Ausstellung von einigen Seiten das Recht bestritten, den Titel von jener ersten Veranstaltung des Jahres 1906 zu übernehmen, und hat dabei übersehen, daß sie ja doch etwas anderes weder ist noch sein will, als die rückwärtige Fortsetzung jener ersten Jahrhundertausstellung, als gleichfalls ein Versuch, über eine bisher wenig erkannte Zeit Klarheit zu schaffen. Und wie jene kann sie von sich sagen: „Die deutsche Jahrhundertausstellung ist kein Abschluß, sondern der Anfang und Ausgangspunkt der notwendig gewordenen Forscherarbeit."

Bei aller Ähnlichkeit beider Veranstaltungen tritt aber gleich bei der ersten Durchwanderung eine bedeutsame Verschiedenheit hervor. Damals in Berlin eine An-

ordnung, in der die einzelnen wichtigeren Städte als selbständige Einzelwesen mit besonderer Entwicklung und eigenem Charakter sich zu einem großen Bilde zusammenfügten, hier in Darmstadt ein gleichmäßiger Grund, aus dem sich zwar die Persönlichkeiten abheben, aber Vermutungen über künstlerische Zusammenhänge mindestens ebenso oft irreführen wie richtig leiten.

Eine Untersuchung der Ursachen dieser seltsamen Erscheinung führt zu der Erkenntnis, daß für die anderthalb Jahrhunderte, die in Darmstadt zur Anschauung gebracht werden, stilistische Untersuchungen hinter denen allgemeiner kulturgeschichtlicher Zusammenhänge zurückzutreten haben, weil niemals die bildenden Künste so sehr ein Resultat der allgemeinen geistigen Strömungen und Anschauungen waren. Es ist meines Wissens zuerst der Historiker Lamprecht gewesen, der eindringlich darauf gewiesen hat, daß das, was wichtiger war als alle künstlerischen Einflüsse von außen her, ja was diesen erst den Boden bereitete, das Dogma von der Erlernbarkeit und Lehrbarkeit der Kunst war, das wiederum seine Wurzeln hatte in jener Geistesrichtung des hohen 17. Jahrhunderts, für die Verstandesnotwendigkeiten mit den Erfahrungstatsachen zusammenfielen. Diesem Rationalismus entsprang dann weiterhin um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert jenes zweite Dogma von der Kunst als einer Nachahmung der Natur, das ebenfalls seine Wurzeln in jener Geistesverfassung hat, die, nach Lamprechts Worten, die Nachbildung der Welt von oben her durch den Intellekt begann, und das ungestört in Geltung bleibt bis zum Jahre 1797, wo Aloys Hirths Versuch über das Kunstschöne mit dieser Definition der Kunst aufräumt, die noch Lessing eine Generation vorher im Laokoon unangetastet gelassen hatte.

Noch eine andere auffallende Erscheinung dieser Ausstellung erklärt sich aus der neuen, und ein volles Jahrhundert anhaltenden Stimmung, in der sich Deutschland nach dem großen Kriege wiederfand. Die Einsetzung des Intellekts in die absolute Herrschaft über alle anderen Seelenfunktionen, die sich dann erst langsam wieder zur Geltung durchringen, bedingte eine streng individualistische Weltanschauung, die sich um dieselbe Zeit in der Literatur als aufstrebende biographische Kunst in Lebensbeschreibungen und Leichensermonen kund tut. In der bildenden Kunst ist das Korrelat dieser literarischen Grundströmung die sehr auffällige Vorherrschaft des Porträts.

So erklärt es sich, daß auf der Darmstädter Ausstellung die Bildnismalerei den Gesamteindruck beherrscht, und daß sie am besten den Entwicklungsgang der deutschen Kultur widerspiegelt, die sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu höfischen Formen wendet, und dann, mit dem wachsenden Gedeihen der deutschen Städte, wieder ins Bürgerliche einlenkt, um schließlich, gegen das Ende des 18. Jahrhunderts hin, dieses neue Bürgertum wieder mit den Mitteln und im Sinne einer mißverstandenen Antike zu heroisieren.

Die ersten bedeutenden Bildnismaler, denen wir auf der Darmstädter Ausstellung begegnen, haben freilich die Technik ihrer höfisch-fürstlichen Repräsentationsporträte noch auf dem Wege der Werkstatttradition erworben. Hier, im Anfang der Periode, spielt Bayern eine bedeutende Rolle, wie es auch nachher noch einmal, beim Übergang der höfischen in eine bürgerliche Darstellung, bedeutsam

hervortritt. Der erste der als bayerisch anzusprechenden Maler, der Niedersachse Christoph Paudiß, der als Hofmaler des Bischofs von Freising 1667 starb, ist noch in Rembrandts unmittelbarer Nähe großgeworden. Dagegen scheint es sich bei Nicolaus Prugger, einem geborenen Bayern, den seine Fürsten ausbilden ließen und dann als Hofmaler beschäftigten, bereits nicht mehr um unmittelbare Lehre und um mehr als einen Einfluß zu handeln. Leider ist nichts über seine Lehrjahre bekannt. Aber auf das entzückende männliche Bildnis aus der Ansbacher Galerie hat sicher die Haarlemer Schule gewirkt; die prächtige Malerei des Kopfes und des schwarzen Gewandes ist ohne Frans Hals und Terborch nicht denkbar. Aber die freie, monumentale, dabei sehr menschliche und gar nicht pompöse Art der Repräsentation, die leise Wehmut des Ausdrucks, die von ferne an die jugendlichen Köpfe Giorgiones denken läßt und eine prachtvolle Folie in dem kleinen Landschaftsausschnitt mit den Gewitterwolken findet, lassen das Bild als völlig selbständig und unholländisch, und im Verein mit der sehr hohen malerischen Qualität als eines der seltensten und schönsten Beispiele deutscher Kunst erscheinen. Die ganze Stimmung der Generation nach dem Frieden von Münster spricht sich darin aus.

Abb. 1. Unbekannter Meister: Maximilian Philipp, Herzog von Bayern. Besitzer S. M. der König von Sachsen.

Pompöser, von einer merkwürdigen Zurückhaltung des Kopfes, zart, und zugleich technisch außerordentlich raffiniert und kompliziert gemalt ist das Bildnis des Herzogs von Bayern und Pfalzgrafen Maximilian Philipp (Abb. 1). So sehr man

sich um den Namen des Meisters bemüht, der ein so außerordentliches Werk geschaffen hat: es ist in seiner Technik so beispiellos, völlig ohne erkennbaren Einfluß, daß man keinen Namen zu nennen wagt. Darf eine bloße Vermutung geäußert werden, so möchte man an einen Maler der Terra Ferma denken, noch lieber vielleicht an einen Spanier, der durch das Atelier Albanis gegangen sein könnte.

Abb. 2. Joachim Sandrart: Johann Maximilian zum Jungen. Frankfurt a. M., Städt. Histor. Museum.

Am treuesten spiegelt den Charakter der Zeit und ihrer Kunst das Bildnis Johann Maximilians zum Jungen von Joachim Sandrart, gemalt in Frankfurt 1636 (Abb. 2). Es ist zudem ein Beweis mehr für den Eklektizismus der Zeit, der dem bloßen Virtuosentum folgt, für die Kunstrichtung, deren Stolz und Ruhm es war, die entgegengesetztesten Manieren gleichmäßig zu beherrschen. Aber alles, die breite lebendige Malweise, die Sandrart den Holländern dankt, und die freie lebendige Charakteristik, auf die die italienische Reise der vorhergehenden Jahre nachwirkte, weist doch weit hinaus über die Leistungen des gefeiertsten Eklektikers dieser Zeit, des Pragers Screta. Dieser ist auch einer der wenigen Vertreter der rein italienischen Manier, in seinen Historien und den besseren Halbfigurenbildern wie in den seltenen Porträts. Das hier ausgestellte Bildnis aus böhmischem Privatbesitz, setzt seine Fähigkeiten der kräftigen Charakteristik bei schwerer, von Caravaggio herkommender Färbung in das beste Licht.

Im gleichen Jahre wie das Sandrartsche Bildnis entstand das Porträt des Züricher Malers Dietrich Meyer von seinem Sohne Konrad, das seinem erst 18jährigen Schöpfer einen noch heut berechtigten Ruhm eintrug. In seiner soliden Malerei, noch mehr aber in seiner gründlichen Phrasenlosigkeit bildet es einen Beweis für die eingeborene Kraft und Eigenart der Eidgenossenschaft, die später, als für

die Schweiz eine eigene und dem übrigen deutschen Kulturgebiet weit voraneilende Entwicklung begann, entscheidend auf die deutsche Landschaftsmalerei gewirkt hat. Zugleich ist dieses Bildnis ein lebendiges Zeichen der schweizerisch-deutschen Beziehungen in jener Zeit: Conrad Meyer ging später nach Frankfurt, wo er neben der Sandrartschen auch die Lehre des älteren Merian genoß, der einst in Zürich der Schüler Dietrich Meyers gewesen war. Zu den Frankfurtern ist auch Joh. Heinr. Roos zu rechnen, der, ebenso wie Sandrart, aus Holland und Italien gleichmäßig Anregungen gewann. Man ist bisher ziemlich achtlos an seinen Bildnissen vorübergegangen. Mit Unrecht, denn ein Porträt wie das weibliche Bildnis der Aschaffenburger Galerie (Abb. 3) übertrifft mit der neuen, unerbittlichen und stark individuellen Charakteristik die als typisch betrachteten Tierstücke und Hirtenszenen ebenso sehr, wie durch die holländisch-solide, meisterliche Malweise.

Abb. 3. Johann Heinrich Roos: Weibliches Bildnis.
K. Filialgalerie Aschaffenburg.

Während im Süden die Beziehungen unter den einzelnen Landschaften lebhaft gepflegt werden, stehen die nördlichen Stätten mehr für sich. Die stärkste Persönlichkeit stellt Hamburg in Matthias Scheits. Von ihm wird im Abschnitt vom Sittenbilde ausführlicher die Rede sein. Ebenfalls selbständig, aber weniger stark an Qualität, erscheinen die Danziger: Daniel Schultz, dessen Bildnis der Frau von Holten auf südniederländische, vielleicht sogar französische Schulung zu weisen scheint, und Andreas Stech, mit stark repräsentativen Bürgerporträts, die in der feinen Valeurmalerei, der sehr ruhigen, fast mühsamen Haltung eine sehr eigene Art zeigen.

Gegen die Jahrhundertwende hin verschwinden die lokalen Besonderheiten immer mehr. Die meist im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts gegründeten Akademien von Dresden, Wien und Berlin, und die ältere Nürnberger, die letzte

Schöpfung des sinkenden Bürgertums, ziehen die Talente bereits früh an sich und machen dem mehr landschaftlich charakterisierten Einfluß der heimatlichen Unterweisung ein Ende. Dazu kommt, daß der gegen 1680 bedeutsam erstarkende französische Einfluß sich auf die gesamten Lebensformen, auf das Ideal des Homme du monde erstreckt, und so viel durchdringender auf die Kultur wirkt, als der sich wesentlich auf Künste und Wissenschaften beschränkende italienische oder holländische.

Abb. 4. Johann Kupetzky: Flötenbläser. Budapest, Museum f. bild. Künste.

Ein drittes Moment für die allgemeine Nivellierung bildet die starke Fluktuation der Stände, indem, als natürliche Folge der auch im Bürgerstande immer höfischer werdenden Lebenshaltung, das beamtete Bürgertum dem niedern Adel mit und ohne Prädikat angeschlossen wird, was dann wieder innerhalb des Adels Verschiebungen nach oben hin zur Folge hat.

Diesen Stand spiegeln zuerst die Bilder Johann Kupetzkys (Abb. 4) wieder. Er hat als Schüler der Italiener und Füßlis in Rom begonnen, sich dann aber je länger je mehr zu Rembrandt geschlagen. Was ihn dahin trieb, ist nicht zweifelhaft; die Sehnsucht nach der breiten festen Malerei, den Drang zur Erkenntnis und Schilderung des Menschlichen findet man bei ihm wieder. Aber zugleich tritt an die Stelle der ungeschminkten, aber nicht bitteren Sachlichkeit und der nur auf allgemein Menschliches achtenden Charakteristik der Rembrandtischen späten Bildnisse Aufgeregtheit und eine ebenso hochfahrende wie impetuose Geste. Diese Bildnisse, von denen einige die höchste malerische Qualität besitzen, die in dieser Zeit erreicht wurde, bilden doch in dieser Steigerung der Persönlichkeit ein typisches Dokument der Zeit, ebenso wie die pompösen, freilich qualitativ schwächeren Bildnisse Manjokys.

Ein letzter Ausläufer dieser von den Holländern beeinflußten Art, aber ungleich bürgerlicher und trotz allem engen Anschluß an Adrian v. d. Werff unendlich viel selbständiger und bodenwüchsiger, ist der Hamburger Balthasar Denner, einer der gefeiertsten Meister seiner Zeit. Weit mehr als seine damals berühmten, still-

ABB. 5. ANTOINE PESNE? KLEOPATRA.
BESITZER: LUDW. LÖWENTHAL, BERLIN.

ABB. 6. ANTOINE PESNE: ELISABETH OBERBÜCHLER. 1732.
HERZOGL. MUSEUM BRAUNSCHWEIG.

ABB. 7. GEORG DES MARÉES: EMANUEL GRAF VON PREYSING-HOHENASCHAU.
BESITZER: SE. M. DER KAISER.

lebenhaften Studienköpfe sichern ihm einige sehr breit behandelte Skizzen einen Platz in der Entwicklung.

Den unmittelbaren Einfluß der französischen Porträtkunst bemerkt man zum erstenmale in dem Bildnis Kaiser Josephs I. von dem Vlamen Franz Stampart. Von diesem Bilde aus führt nun eine kontinuierliche Entwicklungslinie bis zu den ersten Anfängen einer klassizistischen Kunst, und diese Linie möchte ich versuchen, in aller Knappheit zu skizzieren. Sie enthält alles Wesentliche, so daß es nicht so schlimm ist, wenn dafür der eine oder der andere erwähnenswerte Name in dieser ja doch notgedrungen unvollständigen Übersicht fehlt.

Bei Stampart sind zunächst zwei Dinge auffällig: Die plötzliche starke Vergrößerung des Formats bei gleichwohl geringerer Füllung der Bildfläche, und gleichzeitig ein fühlbares Zurücktreten der Persönlichkeit des Dargestellten hinter den Attributen und Symbolen seiner Stellung. Es ist das Prunkporträt Rigauds, schlechter als Rigaud, weil dem Aufruhr der Draperie das Temperament fehlt, das ihn allein erträglich machen könnte, und weil der Vlame, der in Wien Hofmaler wurde, das Handwerk erheblich schlechter beherrschte als der Franzose.

Die Weiterbildung zu den Idealen des Rokoko, zugleich mit stärkerer Pflege der rein malerischen Tugenden, erfolgt in Berlin, von wo aus der Stil Watteaus und seiner Freunde sich am schnellsten und dringlichsten verbreitet hat. Den Typus schafft Pesne mit seinem Bildnis der großen Landgräfin. Der Raum wird stärker zerlegt, die Komposition sorgfältig in Pyramidenform und nach der Diagonale schematisiert, die Farbigkeit, die sich an Watteau anschließt und von ihm sogar gelegentlich das Prinzip des Kontrastmohren übernimmt, wird heller, valeurreicher, die Malerei leichter, lockerer, graziöser. Typisch für diese Art ist die „Kleopatra" (Abb. 5), während das schöne Bildnis der Elisabeth Oberbüchler (Abb. 6) einen ganz anderen Pesne zeigt. Die Färbung der Kleidung — rotes, grün abgepaspeltes Kleid mit weißem Halstuch — weicht ganz von seinen sonstigen Bildern und der Rokokogewöhnung überhaupt ab, und in dem ganz prachtvoll und sachlichkräftig gemalten Strohhut geht er Problemen einer neuen realistischen Genre- und Stillebenmalerei nach, wie sie um eben diese Zeit in Paris der anderthalb Dezennien jüngere Chardin diskutierte.

Direkter leben die Prinzipien des Stampartschen Bildes in dem Porträt des Kaisers Franz von Martin Mytens weiter. Auch hier füllt die sorgfältig in die Mitte gesetzte Figur des Regenten die Bildfläche nur zum kleinen Teil, farbig herrscht noch der lebhafte, nicht sehr bewegliche Ton des roten Gewandes: die Requisiten der Fürsten- und Feldherrnwürde, Helm und Hermelin, bilden breit und bestimmend die Basis des Bildes, und in den Lüften windet sich eine schwere Barockdraperie, die den Ästen des Baumes die Zierlichkeit nehmen und der Darstellung das nötige barocke Volumen geben soll. Im Hintergrund spielt sich das Reitergefecht ab, das seit Tizian für derartige Darstellungen üblich geworden war.

Ein Ruck der Entwicklung geht wieder von München aus, wo ein Schüler von Mytens, Georg des Marées, geborener Schwede wie der Lehrer, Hofmaler war. Sein Bildnis des Grafen Preysing (Abb. 7) hat noch denselben Aufwand von Re-

quisiten, und die gleiche fast bunte Farbigkeit der früheren Generation. Aber schon in dem Doppelbildnis des Kurfürsten Max Joseph und des Intendanten von Seeau (Abb. 8) und dem fast fürstlich repräsentativen, durch den schwimmenden Blick seltsam lebendig wirkenden Brustbild des Medailleurs Schega (Abb. 9) bekommt die Pinselführung eine neue, nervöse Lebhaftigkeit, die Farbenskala nimmt vorzugsweise gedämpftere, sozusagen zierliche Töne auf, und in dem noch ganz schüchtern neben der traditionell aristokratischen Steifheit sich hervorwagenden menschlichen Ausdruck kündigt sich eine neue Generation an.

Abb. 8. Georg des Marées: Max III. Joseph von Bayern und Intendant von Seeau, 1755. K. Residenz, München.

Noch deutlicher spricht sich die neue Gesinnung in den Bildern des Schweriner Hofmalers Georg David Matthieu aus. Seine Schule hat er in Berlin genossen, bei seiner Mutter Anna Rosina Lisiewska, der bedeutendsten Vertreterin dieser verzweigten Malerfamilie, auf die wiederum der in Berlin herrschende französische Stil etwa Pesnes Einfluß gewonnen hat. Im Stil stehen Mutter und Sohn einander nahe. Matthieu selbst war keine starke Persönlichkeit und so sind denn auch seine Mittel fein, fast unmerklich, aber immer künstlerisch-diskret und aus dem Stoff genommen. Es ist außerordentlich reizvoll, nachzuspüren, wie er in dem Doppelbildnis des Prinzen von Mecklenburg mit seinem Gouverneur die Akzente nur durch Beleuchtung und Beschattung von Köpfen, durch den Gegensatz von voller Vorderansicht und Profilwendung gibt, und den übrigens noch reichlich

ABB. 9. GEORG DES MARÉES: DER MEDAILLEUR F. A. SCHEGA.
K. FILIALGEMÄLDEGALERIE AUGSBURG

ABB. 10. J. G. ZIESENIS: WILHELM GRAF ZU SCHAUMBURG-LIPPE.

S. D. DER FÜRST ZU SCHAUMBURG-LIPPE

*Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 1913, IV*

ABB 11. JOH. FR. AUG. TISCHBEIN: CHRISTIANE PRINZESSIN ZU WALDECK-PYRMONT.
BESITZER: SE. D. DER FÜRST ZU WALDECK-PYRMONT

ABB. 12 JOHANN GEORG EDLINGER: HERZOG WILHELM II. VON BIRKENFELD.
BESITZER SE. K. H. HERZOG LUDWIG WILHELM IN BAYERN, SCHLOSS BANZ.

unpersönlich aussehenden Fürstenknaben dadurch vor dem Gouverneur heraushebt, daß er ihn zum Träger der Kontrastfarbe macht, während der Erzieher nur der feinste und farbigste Ton des Gesamtgrundes ist. Freilich liegt Matthieus Bedeutung überhaupt weniger in der Charakteristik, als in der rein malerischen Qualität, seiner Vorliebe für unerschöpflich neue, zarte und harmonische Tonkombinationen.

Es ist, als habe die Natur wieder einmal den Beweis führen wollen, daß nur eine starke Persönlichkeit die Kunst ein gutes Stück auf ihrem Weg vorwärts reißen könne. Denn der braunschweigische Hofmaler Georg Ziesenis, der mehr in Kopenhagen von seinem unbekannten Vater gelernt haben mag als von der Düsseldorfer Akademie, die er später bezogen haben soll, ist die stärkste Begabung und die bedeutsamste Persönlichkeit dieser Zeit. Aus seinen Bildnissen sprechen plötzlich wieder Menschen, seine Fürsten können wieder das, was man an Tizians Herrschern bewundert und was den Aristokraten der Mytens und Marées verloren gegangen war: mit dem Blick und einer Neigung des Hauptes befehlen. Es ist kein Zufall, daß Ziesenis das einzige glaubwürdige und überzeugende Bildnis Friedrichs des Großen gemalt hat. Dieser Umschwung spricht sich auch in der Haltung der Bilder aus. Das Format wird wieder kleiner, die Fläche gefüllter, die Landschaften, die den Hintergrund bilden, schrumpfen zu Tapeten und Reliefkarten ein (Abb. 10). Das und die prachtvolle, meist sehr warme Färbung der besten seiner Bilder rücken diesen bisher fast unbekannten Maler, der übrigens auch zu Holland in der Zeit seiner Höhe lebhafte und fruchtbare Beziehungen unterhielt, in die vorderste Reihe. Einen Augenblick scheint es dann, als solle die Entwicklung in andere Bahnen gelenkt werden. Das Bildnis der englischen Meister macht seinen Einfluß in Deutschland geltend, und an die Stelle der alten Typisierung im höfischen Sinne tritt eine Übersetzung auch des fürstlichen Bildnisses ins Bürgerlich-romantische. Aber es ist doch nur ein Durchgang gewesen. Selbst F. A. Tischbein, der sich am stärksten dieser Richtung hingegeben hat, bleibt herber und sachlicher als seine Vorbilder (Abb. 11). Und in seinem Porträt des Fürsten Friedrich von Waldeck hat er geradezu das Musterbeispiel der neuen bürgerlichen Bildniskunst geschaffen. Das feine und einfache Werk, in dem nur das Gesicht beleuchtet ist, während Körper und Hände im Schatten bleiben, mit seiner unrepräsentativen Architektur und der Hagedornschen Landschaft im Hintergrunde bezeichnet den Punkt, wo das Bildnis nicht mehr individuell, sondern bereits stark subjektiv geworden ist.

In München vollzieht sich dieselbe Entwicklung zur gleichen Zeit bei dem Maréesschüler Johann Georg Edlinger (Abb. 12). Auch bei ihm lenkt das Bildnis entschieden in die Bahnen der bürgerlichen Anschauung ein, und wie bei dem Fürsten Waldeck Tischbeins, vollzieht sich nun bei Edlinger konsequent der Übergang von der Marées'schen hellen und manchmal selbst süßen Farbe zum schwereren, gedämpfteren Kolorit, auf das die Bildnisse Rembrandts wohl nicht ohne Einwirkung gewesen sind.

Den Höhepunkt des bürgerlichen Bildnisses bezeichnet die Leistung des Schweizers Anton Graff, der in Darmstadt, trotz den vielen Graffausstellungen der

letzten Jahre, auch durch eine Reihe bedeutsamer, bisher nicht bekannter Stücke vertreten ist. Es ist über Graff nichts Neues zu sagen, seine Bedeutung wird nur hier im Zusammenhange noch eindringlicher betont. Und ein Bild ist ein ganz großes Erlebnis: das Bildnis des Fürsten Reuß, das sich vor keinem Bilde der großen Engländer zu schämen braucht und sie zumeist durch die Wucht der Form und die Ehrlichkeit der Malerei übertrifft. Die Wiener Schulen und Oelenhainz bringen keinerlei Überraschungen, weder mit einem einzelnen Stück noch mit ihrer Stellung im gesamten Bilde der Zeit. Bei aller Feinheit der einzelnen Leistung sind sie doch eigentlich neben der Entwicklung hergegangen. Nur von einem Maler muß noch die Rede sein, weil er das Werk geschaffen hat, das im Porträtfach als das erste Beispiel des neuen Monumentalbildnisses auf klassizistischer Grundlage angesehen werden muß. Sonderbarerweise ist es ein ausgesprochener Virtuose, der Rokokomaler Januarius Zick. Sein Bildnis der Familie Remy wirkt in der hellen, ein wenig abstrakten Farbe und in der strengen Parallelität der Richtungen wie ein Vorläufer zu Davids Schwur der Horatier. Diese ganze Entwicklung zieht dann auf der Ausstellung noch einmal in der an Erlebnissen und Aufschlüssen überaus reichen „Porträtgalerie des künstlerischen und geistigen Deutschlands von 1650—1800“ am Beschauer vorüber, die zudem mit solchen Kostbarkeiten wie der Winckelmannbüste von Döll (Abb. 13) und bisher unbekannten Porträten von Bach, Lessing, Goethe und Karl August aufwarten kann, von anderen interessanten Funden ganz zu schweigen.

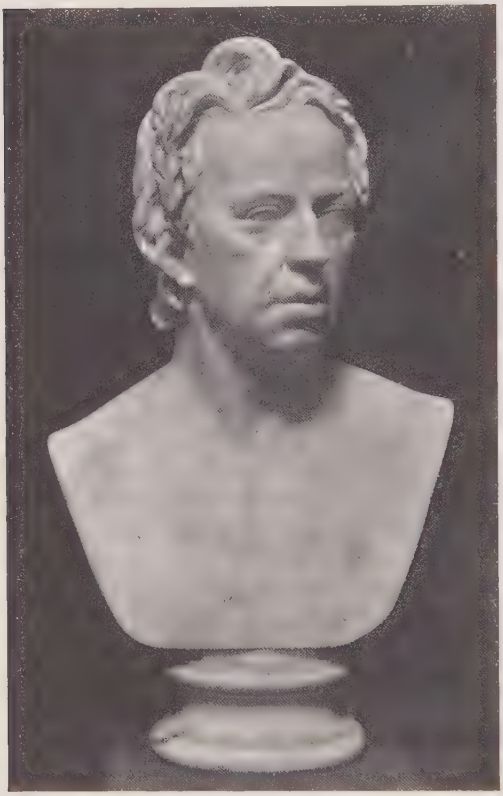


Abb. 13. Friedrich Wilh. Eug. Döll: Marmorbüste Winckelmanns. Besitzer S. K. H. der Herzog von Sachsen Coburg-Gotha.

## II.

Die deutsche Landschaftsmalerei dieser anderthalb Jahrhunderte weist keine derartig gradlinige Entwicklung auf. Viel weniger an die Objekte gebunden als die Porträtkunst, unterliegt sie viel stärker dem Vorbild Poussins und der Holländer und verlernt unter der theoretischen Unterweisung der Akademien sogar den

Abb. 14. Johann Christian Brand: Ruinenlandschaft (Detail der Staffage). Besitzer S. H. der Herzog von Anhalt.

Sinn für das Motiv. Der größte Teil der Landschaften aus dieser Zeit ist aus Kulissen und Versatzstücken zusammengestellt, und hat nur in der Phantasie ihrer Urheber bestanden. Dennoch ist auch hier eine Entwicklung vorhanden, die unabgerissen von der alten deutschen Landschaftskunst bis zu den Verheißungen einer neuen bei den norddeutschen Landschaftern des frühen 19. Jahrhunderts führt. Diese Keime und Versuche einer subjektiven, von der Theorie unabhängigen Landschaft aufgedeckt zu haben, ist eines der größten Verdienste der Darmstädter Ausstellung.

Die Entwicklung hat zwei Ausgangspunkte: Wien und die Schweiz. In Wien beginnt sie nicht mit der Landschaft selbst, die noch bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts schematisch bleibt, sondern mit der Staffage, die zuerst bei Franz Christoph Janneck und auf den gleichfalls von ihm staffierten Bildern Schinnagls breiter und unmittelbarer wird. Diese Entwicklung setzt dann Joh. Christian Brand fort (Abb. 14), vielleicht Jannecks Schüler, und durch seinen Vater und ersten Lehrer von der Wiener Schule Agricolas herkommend, dessen Art auch seine Landschaft lange bewahrt. Eine sehr unmittelbar gesehene Felslandschaft geht indes schon in Motiv und Technik über alles Traditionelle hinaus. Die neue Landschaft, intim und subjektiv, tritt dann mit Joh. Evangelist Dorfmeister auf, einem echten Wiener, der schon den Wiener Wald, als eine Art Vorläufer Waldmüllers, wirklich gesehen zu haben scheint.

In der Schweiz und den mit ihr eng zusammenhängenden Landschaften Süddeutschlands am Rhein und Main beginnt die Entwicklung früher. Sie bleibt auch stetiger, im Zusammenhang mit der allgemeinen geistigen Entwicklung der Schweiz, wo sich zu einer Zeit, da in Deutschland der Rationalismus Gottscheds

Abb. 15. Unbekannter Meister: Maler in Landschaft um 1790. Züricher Kunstgesellschaft.

regierte, an die letzten Regungen des Barocks die neuen unrationalistischen Äußerungen eines intimen und unmittelbaren Verhältnisses zur Natur schließen. Zudem gehen die meisten Schweizer Maler nicht von der Akademie aus, sondern vom Handwerk, so Caspar Wolff, dessen Aquarellansicht von Düsseldorf durch ihre naive Ursprünglichkeit entzückt, von der Prospektmalerei, eine Herkunft, die sich auch später noch bei einigen Hamburgern des 19. Jahrhunderts bewährt hat. Ihm steht der Frankfurter Chr. Georg Schütz nahe, ebenso Conrad Küster von Winterthur, bei dessen Bildern sich die sehr interessante Beobachtung aufdrängt, daß, entsprechend der allgemeinen geistigen Entwicklung, die Wahl des Ausschnittes schon zu einer Zeit die neuen Gesinnungen widerspiegelt, wo sich die Technik noch ganz in alten Geleisen bewegt. Das gleiche gilt von Salomon Geßner (Abb. 16), dessen beide Landschaften das Entzücken der Besucher waren. Man fand Böcklin vorgeahnt, insofern mit Recht, als auch hier schon die Landschaft und die Staffage einheitliche Verkörperungen elementarer Stimmungen der Natur sind.

Neben dieser sozusagen natürlichen, unmittelbaren Landschaft blieb indessen auch in der Schweiz die Richtung lebendig, die sich an die Klassiker der Landschaft anschloß und ihre hauptsächlichen Vertreter in Wuest und in dem Landsmann Gottfried Kellers, Johann Caspar Huber, hat. Jedenfalls wird auf der Ausstel-

ABB. 16. SALOMON GESSNER: RÖMISCHES BAD.
BESITZER: GENERALKONSUL DR. H. ANGST, ZÜRICH.

lung das klar, daß der Einfluß der Schweiz auf die Entwicklung der intimen Landschaft in Deutschland erheblich größer gewesen ist als man bisher annahm, und daß die Lehre von dem Vorbilde der Engländer einer gründlichen Revision unterzogen werden muß. Vor einem anonymen Bilde wie dem Maler in der Landschaft (Abb. 15), den die Züricher Kunstgesellschaft gesandt hatte, empfindet man sehr deutlich, daß in der schweizer Gesinnung dieser Zeit ein Element lebte, von dem die neue Landschaft und die theoretischen Untersuchungen Bodmers und Breitingers nur verschiedene Ausstrahlungen waren. Wie denn überhaupt zu erwarten steht, es werde manches Kapitel der Kunstgeschichte des deutschen Barock und Rokoko nach den Ergebnissen dieser Ausstellung neu geschrieben werden.

Abb. 17. Ottmar Elliger d. Ä.: Früchte, 1666. Bes. S. H. der Herzog von Anhalt.

Außer an diesen beiden Stellen erstehen seit der Jahrhundertmitte allenthalben einzelne selbständige Landschafter. So in Leipzig der Thieleschüler Joh. Christ. Vollerdt, in dessen Winterbild C. D. Friedrichs beseelte Silbertöne vorklingen, in Koburg Aug. Fr. Rauscher, der der neuen, in Ludwig Richter endenden Romantik zum ersten Male deutlichen Ausdruck gibt, und endlich der wichtigste: Joh. Friedrich Weitsch. Der wunderliche Mann, der als Sergeant von seinem Obristen zum Kopieren angehalten wurde, und dann in der Fürstenberger Porzellanmanufaktur statt der unvermeidlichen Landschaften Watteaus die Städte, Dörfer und Flecken des braunschweigischen Landes auf Schüsseln und Teller malte, ist nicht nur selbst einer der ersten ganz selbständigen deutschen Landschafter gewesen, sondern er hat auch entscheidend die Entwicklung der Schule beeinflußt, die im frühen 19. Jahrhundert die Trägerin der Entwicklung war, der

Hamburgischen. Sein Schüler war Christoph Suhr, aus dessen Lehre Vollmer und Morgenstern die wichtigsten und traditionswidrigsten Anregungen geschöpft haben. Der erste Stillebenmaler der Periode, der Olmützer Georg Flegel, der 1638 in Frankfurt a. M. starb, ist gleich unabhängig von der älteren deutschen, wie von der eben beginnenden holländischen Stillebenmalerei. Seine besten Stücke, vor allem das Stilleben bei Dr. Graeff in München, sind von einer selbständigen, vorurteilslosen Auffassung. Mit seinen Nachfolgern Marrel und Mignon beginnt dann der Einfluß der Holländer, während die wundervoll andächtige Kleinmeisterarbeit der Angermeyerschen Blumenmalerei auf den Einfluß Mario Nuzzis zurückweist, wobei der Solothurner Byss der Vermittler gewesen ist. Eine bedeutende Rolle in dieser Entwicklung spielt Hamburg. Hierhin verpflanzte Ottmar Elliger die Art des Daniel Seghers (Abb. 17); aber wie in jedem Fache, so haben auch im Stilleben die Hamburger eigene Wege beschritten. Bei jedem von ihnen gibt es Überraschungen, so bei Franz Werner Tamm das Gothaer Taubenbild, von dem man nicht recht glauben will, daß es noch 150 Jahre bis zum Auftreten Schuchs dauert, so weiter bei Sperling und Jens Juel (der durch seinen Lehrer Gehrmann mit den Hamburgern zusammenhängt) und vor allem das Stilleben des dreizehnjährigen Balth. Denner, das der Hamburger Kunsthalle gehört und den Gedanken nahelegt, es sei im Hamburgischen Charakter eine Disposition zum Nazarenismus begründet, so groß ist die Ähnlichkeit mit Arbeiten des Erwin Speckterkreises. Immerhin sind das Ausnahmen. Im großen und ganzen geht die Entwicklung auf diesem Gebiete der holländischen gleich, ähnlich wie beim Tierstück, wo auch erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts bei dem Bremer Menken und, wenn auch schüchterner, bei Pforr wirklich selbst beobachtete und dem holländischen Motivenschatz fremde Stellungen und Töne auftreten.

Abb. 18. Matthias Scheits. Hausmusik. Hamburg, Kunsthalle.

ABB. 20. NORBERT GRUND: RÖMISCHE RUINE

MUSEUM RUDOLFINUM PRAG

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1913, IV

Abb. 19. Norbert Grund: Spanischer Seehafen. Prag, Museum Rudolfinum.

Im Sittenbild sind es vor allem der Ausgang der alten und die Anfänge einer neuen bürgerlichen Kultur, die bedeutende Schilderer gefunden haben. Dort steht Matthias Scheits, der Hamburger Meister, mit seinen freilich an den Holländern geschulten, aber doch sehr freien, in der Vehemenz des Striches und der warmen Skala ungemein fesselnden Bildern aus der bürgerlichen und bäuerlichen Gesellschaft (Abb. 18), hier Chodowiecki, Bürger des jüngsten europäischen Großstaates, mit seinen malerisch sehr subtilen, völlig von der Watteauschen Skala losgelösten Bildern einer neuen Geselligkeit. Dazwischen Norbert Grund, der Prager, eine der feinsten Entdeckungen, die in Darmstadt gemacht wurden, der sich aus einer Mischung von Pater und Guardi einen neuen Stil von unendlicher, fast krankhafter Zartheit bildete, und neben feinen Ruinenlandschaften von traumhaft unwirklicher Färbung Bewegungsbilder von dem Reiz geschmiedeter Rokokogitter schuf (Abb. 19 u. 20), dann Seekatz, über den man sich auch neu orientieren muß, und der viel feiner sein konnte, als der Salon für den Grafen Thorane ahnen läßt, endlich der Hannoveraner Ramberg, der sich bereits auch farbig an die englischen Stecher anschließt, und in einer Reiseszene, einer aquarellierten Tuschzeichnung des Kestnermuseums, einen frisch zupackenden Wirklichkeitssinn bekundet, den man in seinen Illustrationen vergeblich sucht.

Abb. 21. Unbekannter Meister: Kampf zwischen Kroaten und bayerischen Soldaten. Besitzer Andreas Profanter, Meran.

Im Schlachtenbild betrachtete man bisher den Augsburger Rugendas als unumschränkten Herrscher, von dem es uns heut seltsam anmutet zu lesen, daß er seine Motive in den Schlachten selbst, und mit Lebensgefahr, beobachtete. Empfindet man doch heut sehr stark, daß Motive, wie das „Reitergefecht" nach dem Schema von Lionardos Kampf um die Fahne aufgebaut sind. Auf diesem Gebiete liegen denn auch einige der hübschesten Überraschungen der Ausstellung, vor allem die drei in Farbe wie in Formgebung gleich beispiellosen stürmischen Pandurenkampfbilder eines unbekannten Schlachtenmalers (Abb. 21), die in Tirol aufgetaucht sind, wohl alle drei während oder nach dem ersten schlesischen Kriege entstanden, Dinge, die einfach nirgends unterzubringen sind in ihrem rücksichtslosen und wuchtigen Naturalismus, und Conrad Geßners Husaren auf der Verfolgung, breit, pastos, farbig frisch und absolut unkomponiert, und deshalb besonders lustig anzusehen für den, der sich erinnert, wie eben dieser Conrad Geßner seinem Vater Salomon bei der Schilderung der Teilnahme an einer Schlacht Bourguignon und Rugendas „vor allem als wahr" preist (zitiert bei A. Gold, J. C. Wilck 1912, S. 88). Ganz gegen Ende des Jahrhunderts, schon auf der Schwelle eines neuen Zeitalters, entstand dann das prächtige Bild des Ansbachers Georg Karl Urlaub: Der Kampf am Friedberger Tore (Abb. 22). Kann auch die Farbe in ihrer Süße die Herkunft aus dem Rokoko nicht verleugnen, so ist doch die Problematik dieses Bildes wie sein Mangel an Pathos und an Routine durchaus neu und fordert ohne weiteres zum Vergleich mit

Abb. 22. Georg Karl Urlaub: Kampf am Friedberger Tore 1792. Frankfurt a. M. Städt. Historisches Museum.

Menzelschen Bildern auf. Die eigentliche Historienmalerei ist naturgemäß geringer vertreten, da ja hier die wichtigsten Schöpfungen, namentlich im katholischen Süden, unlösbar mit der Architektur verbunden sind. Aber die wichtigsten Meister werden doch mit bezeichnenden Stücken zur Darstellung gebracht. Der „schlesische Apelles" Willmann neben der prachtvollen Europa des Schweriner Museums und den Breslauer Kirchenbildern auch durch eine feine und sehr breite Porträtskizze, der junggestorbene Johann Holzer, den die Münchener Kunstvereinsausstellung im Herbst 1913 entdeckte, und die übrigen Meister des sich meist an Italien anschließenden Südens, wie Glantschnig, von dem eine sehr merkwürdige, ebenso an modernste Leben-Jesu-Bilder wie an Lotto erinnernde Anbetung im Zeitkostüm da ist, Wink, der Kremserschmidt, Baumgartner, Schoenfeld mit den nach allen Regeln Italiens gebauten heiligen und profanen Historien und die beiden Zick. Von Palko überrascht eine seltsam dunkle, locker gemalte, groß und unerbittlich gesehene Darstellung des Leichnams des heiligen Nepomuk (Abb. 23). Der interessanteste ist Maulpertsch (Abb. 24). Trotz aller Ähnlichkeit mit Tiepolo ist er in den ausgestellten sehr wertvollen Skizzen ganz eigen und deutsch und erinnert mit der elementaren Natur und der Märchenhaftigkeit seiner Helden schon mehr an Schwind als an Italien. Für die Abteilung der

Abb. 23. Franz Karl Palko: Leichnam des hl. Nepomuk. Prag, Museum Rudolfinum.

Abb. 24. Anton Franz Maulpertsch: Moses. Skizze. Wien, Gemäldegalerie des Allerhöchsten Kaiserhauses.

Abb. 25. Joh. Bapt. Hagenauer: Christus an der Martersäule. Bronze, feuervergoldet. Besitzer Dr. Emil Delmár, Budapest.

Plastik gilt dieselbe Einschränkung wie für die Historienmalerei. Dennoch sind auch hier die führenden Meister würdig vertreten, von Schlüter und Permoser bis zu Hagenauer (Abb. 25) und Bardou, Melchior und Ohmacht, Trippel, Klauer und Schadow. Das allgemeine Bild ändert sich nicht, wenn auch einige neue Namen und wertvolle Leistungen dazu kommen. Die Bayern Straub und Boos sind auch bereits von der Münchener Ausstellung bekannt. Von den Abteilungen der Handzeichnungen, der Miniaturen, in der von Füger angefangen die ruhmvollsten Namen glänzen und u. a. auch Chodowiecki mit feinen Proben der wenig

Abb. 26. Süddeutscher Meister, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Hl. Sebastian, Holz, in alter Fassung.
Besitzer S. D. der Fürst zu Fürstenberg.

bekannten Dosenmalerei seiner Anfänge vertreten ist, von den Gold- und Silberarbeiten, unter denen herrlichste Stücke namentlich der fürstlichen Silberkammern glänzen, kann hier nur andeutungsweise die Rede sein. Auch die Silhouettenabteilung, die unter Heranziehung des theoretischen Materials die ganze Entwicklung dieser für das 18. Jahrhundert so wichtigen Kunst von den ersten lebensgroßen, auf dem Silhouettierstuhl abgenommenen und mit dem Storchschnabel verkleinerten Köpfen bis zu den fremde Mittel und die Perspektive hereinziehenden Arbeiten der Verfallszeit an reichen und vorzüglich gewählten Folgen demonstriert, kann nur eben erwähnt werden.

Es sollte in dieser kurzen, notgedrungen andeutenden Darstellung versucht werden, die wichtigsten Entwicklungslinien so nachzuziehen, wie die Ausstellung in Darmstadt sie zeigt. Es war dabei nötig, auf gar nicht oder doch nicht richtig Bekanntes stärker hinzuweisen, als auf die Werke oder Abschnitte, an deren Schätzung und Auffassung sich nichts oder wenig ändert. Hoffentlich ist es ein wenig gelungen, Zeugnis zu geben von dem Wert und der Wichtigkeit einer Veranstaltung, die sich schon durch ihr bloßes Dasein und die so gebotene Möglichkeit einer umfassenden und vergleichenden Erkenntnis dieses bisher arg unterschätzten Zeitraumes allgemeinen Dank erwerben muß.

# BERICHTE DER STAATLICHEN SAMMLUNGEN

## STAATLICHE GALERIEN, MÜNCHEN.

### 2. HALBJAHR 1913.

Die Sammlung älterer Meister hatte weder Ankäufe noch Schenkungen zu verzeichnen; dagegen war in den Wintermonaten als willkommene Leihgabe das hoch bedeutsame Spätwerk von Matthias Grünewald „Die Beweinung Christi" aus dem Besitz der Stiftskirche zu Aschaffenburg im Dürer-Grünewald-Kabinett der Alten Pinakothek ausgestellt.

Die Sammlung neuerer Meister hat eine größere Reihe von Ankäufen und Geschenken zu verzeichnen, durch die einige seither besonders fühlbare Lücken, namentlich in der Münchner Schule, jetzt glücklich geschlossen sind. So wurde von Moritz von Schwind, der bisher weder in der Schackgalerie noch in der Neuen Pinakothek als Porträtmaler vertreten war, ein weibliches Bildnis erworben; von Ernst Zimmermann das Bildnis des Malers Keyser, von Gabriel Schachinger „Nacktes Mädchen im Grünen" und ein liegender Modellakt von Hugo Freiherr von Habermann. Als besonders glückliche Ergänzung darf die „Idylle" von Arnold Böcklin bezeichnet werden, die vom Bayerischen Stiftungsfonds für Kunst-, Wissenschafts- und Heimatspflege den Staatssammlungen überwiesen wurde.

Die Neuordnung der Neuen Pinakothek, die im Oktober durchgeführt wurde, gab die Veranlassung zu einer Reihe höchst wertvoller Schenkungen und Leihgaben. So wurde der Staatsbesitz an Werken Albert v. Kellers durch eine ganze Anzahl von Arbeiten aus der bisher nicht so gut vertretenen früheren Zeit des Meisters bereichert, die Prof. v. Keller selbst den staatlichen Galerien überwies. U. a. „Andromeda", „Faun und Nymphe" und zwei Bildnisse der Gattin des Künstlers (1879—1886). Prof. Wilhelm Trübner in Karlsruhe, von dem der Staat das Bildnis des Bildhauers Thiele erwarb, überließ der Neuen Pinakothek als temporäre Leihgabe eine Anzahl von Gemälden aus seiner früheren Schaffenszeit. Ebenso sei erwähnt, daß Seine Exzellenz Prof. Fritz August v. Kaulbach den Staatssammlungen drei größere Arbeiten als Leihgabe überwiesen hat: das „Bildnis meines Vaters", „Entwurf zu einem Vorhang" und das Bild „Mutter mit Kind". Gleichfalls als Leihgabe hat eine Komposition von Prof. Bernhard Bleeker Aufstellung gefunden. Endlich sei noch erwähnt, daß als Geschenk von Prof. Toni Stadler ein Interieur von Alois Gabl und als Geschenk der Galerie Heinemann das „Brustbild eines jungen Mädchens" von Karl Mayr-Graz in Staatsbesitz gelangte.

Auch die Sammlung neuerer Skulpturen wurde durch einige bedeutende Stücke ergänzt, unter denen neben der vom Staat erworbenen Porträtbüste des Bildhauers Falguière von A. Rodin der „Nubier" von Fritz Behn (Bronze), Geschenk des Herrn A. W. v. Heymel in Berlin, die Porträtbüste des Kammersängers v. Bary von Jenny v. Bary-Doussin (Marmor), Geschenk des Fräuleins A. Wessels in Bremen, und das Reliefporträt Ernst v. Possarts von Franz Bernauer (Marmor) besonders genannt seien. — Braune.

## K. MUSEUM FÜR ABGÜSSE KLASSISCHER BILDWERKE 1912.

### VON PAUL WOLTERS.

Erworben oder geschenkt wurde eine Anzahl Abgüsse, von denen besonders genannt werden mögen: Terracottastier (Inv. 1889) minoischer Kunst, aus Kreta (Seager, Excavations in the Island of Pseira Taf. 9). — Formstein eines Goldschmidts aus Korfu im Ashmolean Museum. J. H. S. 1896 S. 323. (Inv. 1880). — Jünglingskopf mit gelb bemaltem Haar, Akropolis (Inv. 1881). — Webbscher Kopf im Britischen Museum (Inv. 1876). — Replik des myronischen Diskobols in London (Inv. 1878). — Relief mit Darstellung der Athena vor einer Stele (sog. trauernde Athena) von der Akropolis (Inv. 1883). — Replik des Kopfes der Athena Farnese in Dresden (Inv. 1888). Geschenkt von Herrn Dr. Preyß. — Fragment von einer Replik des Kopfes des Ares Borghese in Wien (Inv. 1875). — Replik des Kopfes eines sitzenden Dichters (früher Anakreon genannt) im Britischen Museum (Inv. 1877). — Statuettentorso von einer lebhaft bewegten nackten männlichen Gestalt (Satyr?) (Inv. 1882). Das Original, aus Rhodos, ist im Besitz des Herrn Dr. Preyß in München, der Abguß ist von ihm geschenkt. Nach Angabe des Besitzers ist „Delle und Dübel für den sicher zu ergänzenden Satyrschwanz vorhanden". — Relief mit der Darstellung eines

Speerwerfers, in der Glyptothek (Inv. 1887), abgebildet in dieser Zeitschrift 1912 zu S. 105. — Ausguß einer vermutlich antiken Form, die zur Herstellung einer Totenmaske gedient hatte (Inv. 1890). Original in Athen, beim Dipylon gefunden.

Photographien wurden gegen 2000 erworben, besonders die neuen Aufnahmen von Alinari (verschiedene Orte in Italien), ferner Photographien aus Candia, Lykosura, Leukas. Eine größere Anzahl wurde auch geschenkt, z. B. neue Aufnahmen aus der Glyptothek.

Eine neue Herstellung der Gruppe des Myron (Marsyas und Athena) wurde nach den Angaben J. Sievekings in Gips ausgeführt; vgl. darüber Arch. Anzeiger 1912 S. 1 ff.

## MITTEILUNGEN DER K. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK (HANDSCHRIFTENABTEILUNG).

VON GEORG LEIDINGER.

Aus den Mitteln des Bayerischen Stiftungsfonds wurde der Bibliothek dankenswerter Weise eine Summe überlassen, welche zum Ankauf einer Anzahl für die Kunstgeschichte Münchens wichtiger Pläne und Skizzen von Friedrich von Gärtner verwendet worden ist. Von besonderem Interesse sind darunter einige Blätter mit Zeichnungen Gärtners zu nicht ausgeführten Bauten. Die schon in der Bibliothek befindliche Sammlung von Entwürfen und Plänen des großen Baumeisters erfuhr damit eine sehr wertvolle Bereicherung.

Von der großen Bilderhandschrift des „Willehalm“ Wolframs von Eschenbach, über welche 1903 Karl von Amira in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie (philos.-philol. und histor. Klasse S. 213—240) eine Abhandlung veröffentlicht hatte, besaß unsere Bibliothek bisher ein Bruchstück, zwei stark zugeschnittene Blätter eines Pergamentbogens. Andere Fragmente dieser Handschrift, welche durch Amira als eine der wichtigsten deutschen Bilderhandschriften der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erwiesen wurde, befanden sich in der Gr. Universitätsbibliothek zu Heidelberg (ein Doppelblatt) und im Germanischen Museum zu Nürnberg (zwei Blätter), wieder andere waren 1839 in Privatbesitz, bald darauf aber verschollen; erst neuerdings entdeckte Amira, daß sie in den Besitz des Hennebergischen altertumsforschenden Vereins in Meiningen gelangt waren (ein ganzes Blatt und drei Bruchstücke). Von der Ansicht ausgehend, daß zerstreute und versprengte Teile wichtiger Handschriften im Interesse der Wissenschaft am besten an einem Orte vereinigt werden sollten, machte Herr Direktor Dr. Schnorr von Carolsfeld den Versuch, die drei genannten Stellen zu veranlassen, ihre Bruchstücke der „Willehalm“-Handschrift an die Münchener Bibliothek abzugeben. Erfreulicherweise fanden sich die Gr. Universitätsbibliothek Heidelberg (gegen Eintausch von Münchener Inkunabel-Dubletten) und der Hennebergische altertumsforschende Verein in Meiningen (gegen eine entsprechende Geldsumme) hiezu bereit, während leider die Abgabe der Bruchstücke seitens des Germanischen Museums zu Nürnberg infolge der bestehenden Vorschriften des Museums sich zunächst als unmöglich erwies. Immerhin ist die Zahl der Aufbewahrungsorte der Fragmente jetzt von vier auf zwei verringert, und die Münchener Bibliothek darf sich freuen, nunmehr die Mehrzahl der vorhandenen Reste der kunstgeschichtlich so wichtigen Handschrift zu besitzen. Herr von Amira wird alle Bruchstücke dieser „Willehalm“-Handschrift demnächst in farbengetreuer Wiedergabe veröffentlichen.

Ein sehr schätzenswertes Geschenk hat die Bibliothek in dem „Goldenen Buche“ des bekannten Besitzers des Münchener Marionettentheaters, des Papa Schmid, erhalten, welches aus dessen Nachlaß sein Sohn, Herr Musikdirektor Karl Maria Schmid, übergab. Abgesehen von vielen literarisch interessanten Einträgen enthält das Buch zahlreiche Zeichnungen und Malereien hervorragender Münchner Künstler; genannt seien hier Gabriel von Seidl, Rudolf von Seitz, Hans Beatus Wieland, Fritz August von Kaulbach, Eduard Grützner, August Holmberg, Robert Schleich, Franz von Stuck, Adolf Hengeler, Franz von Defregger, Julius Diez usw.

## ANTHROPOLOGISCH-PRÄHISTORISCHE STAATSSAMMLUNG.

Die Zugänge des letzten Jahres waren ganz besonders reich. Wir möchten deshalb dem K. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns und allen denen, die zur Bereicherung der Sammlung in zum Teil sehr opferfreudiger Weise beigetragen haben, den besten Dank aussprechen.

Einen erheblichen Teil des Neuzuwachses bilden Funde aus dem Paläolithikum, Ergebnisse systematischer Durchforschung verschiedener Höhlen. Da diesem Material gelegentlich eine eigene Besprechung gewidmet werden wird, mag hier der kurze Hinweis genügen, daß insbesonders aus der Moustier-, Madeleleine- und Mas-d'Azilstufe schöne Serien gesammelt wurden.

Aus dem frühen Neolithikum erhielt die Sammlung durch H. Bing in Nürnberg eine größere Zahl von Silexartefakten aus Spienne (Belgien) geschenkt, worunter eine Reihe roh zugehauener, zum Schleifen vorgerichteter Beile, wie sie gerade in den „Ateliers" von Spienne massenhaft hergestellt wurden.

Aus Bayern selbst, nämlich aus Ober-Lauterbach, B. A. Rottenburg, stammt das reichhaltige Inventar einer jungsteinzeitlichen Arbeits- oder Abfallgrube. Form und Verzierung der Gefäße, von denen vier ergänzt werden konnten, weisen auf Verwandtschaft mit dem Rössener Kulturkreise. Neben den zahlreichen Resten keramischer Produkte fanden sich Bruchstücke geschliffener Steinbeile und in überraschender Menge Feuersteinwerkzeuge und Abfälle. Vor allem liegen in größerer Zahl einfache Messerklingen vor, außerdem aber feinretuschierte Bohrer, Stichel und Schaber. Klopfsteine aus Silexknollen und Schleifsteine aus Keupersandstein gehören zum Handwerkszeug des Neolithikers, der mindestens vorübergehend in Ober-Lauterbach seßhaft war. Den ganzen Fund hat Frhr. Max von Cetto der Staatssammlung als Geschenk überwiesen.

Zwei kleinere Suiten norddeutscher neolithischer Silexartefakte, die durch Kauf erworben wurden, erlauben gute Vergleiche mit den eben genannten einheimischen Stücken.

Der ausgehenden jüngeren Steinzeit sind die Hockergräber von Safferstetten, B. A. Griesbach, zuzurechnen, deren eines die bekannte Garnitur — kurze Dolchklinge mit vergangenem Griff, der angenietet war, polierte steinerne Armschutzplatte und weitmundiger, gehenkelter Becher — lieferte.

Die ältere Bronzezeit vertritt als Einzelfund ein Randleistenkelt aus Regensburg. Ferner gelang es den Bemühungen des K. Generalkonservatoriums, einen Bronze-Depotfund dieser Zeit, der in der Parkstraße in Pasing zu Tage kam, wenigstens teilweise für die Staatssammlung zu retten. Die vorliegenden Objekte sind zwei Doppelspiralfingerringe, fünf einheitlich mit feingravierten Strichgruppen gezierte, massive, in abgestumpfte Spitzen endende Armringe von spitzovalem Querschnitt, ein unvollständiger, vier Windungen aufweisender Spiralarmreif, der nach einer Seite in eine Spiralkegelplatte endet, und endlich eine prächtige, 20 cm lange Gewandnadel mit gedrückt kugeligem, durchbohrtem und fein mit Strichgruppenornament graviertem Kopf mit gewellter, vierkantiger, punktverzierter Nadel.

Aus der jüngeren Bronzezeit sei ein Schwert von Spatzenhausen (B. A. Weilheim) erwähnt. Der im Querschnitt ovale, nicht achtseitige Griff sowie die Knaufplatte tragen hervorragend schöne Ornamentierung, deren Einzelmotive Strichbänder, Dreiecke, Bogenstellungen und konzentrische Kreise bilden.

Vom Ende der Bronzezeit, eher wohl aus dem ersten Abschnitt der Hallstattperiode stammt die Bronzegußstätte, oder genauer die Materialniederlage einer solchen, die 1899 in der Widenmayerstraße, nahe der Liebigstraße, bei einem Kanalbau entdeckt wurde. Wegen der großen Tiefe der Fundstelle — im Mittel 5 m — mußte damals von einer systematischen Untersuchung Abstand genommen werden. Doch gelang es bei neuerlichen Arbeiten in unmittelbarer Nähe aus einer Tiefe von 6,60 m eine Anzahl von Fundstücken zu bergen, durch welche das Gesamtinventar der ganz oder in Fragmenten vorliegenden Gußerzeugnisse auf 36 Stück erhöht wurde, zu denen 16 Gußklumpen und Schlackentrümmer kommen. Unter den Neuzugängen ist ein Kelt mit ausladender flachbogiger Schneide, abgerundetem, wenig ausgeschnittenen Bahnende und oberständigen Schaftlappen möglicherweise als fertige Arbeit anzusprechen, während zwei Schwertgriffe von rundovalem Querschnitt mit geringer Verzierung, ferner die Bruchstücke dreier Lanzen, ein Lanzenschuh und zwei vierkantige Bronzestangen zum Einschmelzen bestimmt waren. Dasselbe gilt von den vier Teilen einer zerbrochenen Lanzenspitze, die durch ihre Größe — 30,5 cm Länge, wovon 5,5 cm unverzierte Tülle — sowie durch die vorzüglich elegante Form auffällt. Das in der Mitte ganz leise eingezogene Blatt wird durch eine kräftige Mittelrippe gegliedert und trägt beiderseits auf jedem Blattflügel drei parallele Längslinien als Schmuck. Neben den Schlacken liegt ein flacher Gußfladen im Gewichte von 690 g vor.

Bei Hohenthann (B. A. Rottenburg) wurden zwei Grabhügel mit Brandbestattung geöffnet, deren

Abb. 1.

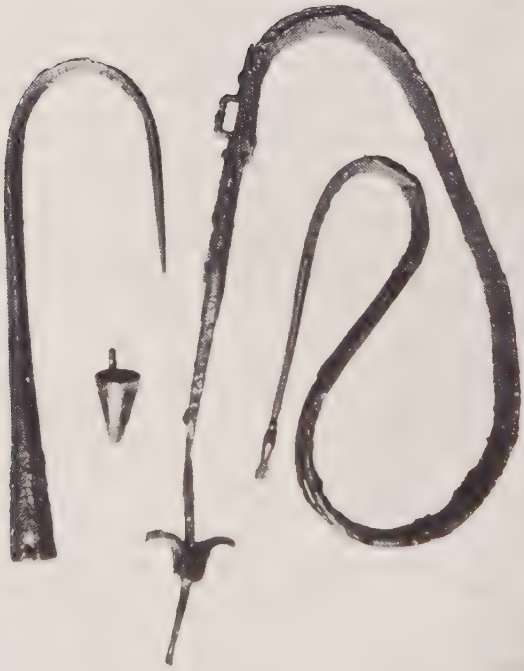


Abb. 2.

reichhaltiges keramisches Material dem Beginn der späteren Hallstattzeit zuzuweisen ist. Bemerkenswert sind flache, zum Teil gestufte Tellerschüsseln mit ausladendem Rande, die auf ursprünglich leuchtend rotem Grunde Graphitornamente ohne eingeritzte Konturen tragen, dann rote Schüsseln mit horizontal abgeschnittenem Rand, der durch eingeritzte schraffierte Dreiecke geziert erscheint, während das glänzend graphitierte Innere der Gefäße vertiefte hängende Bogen zeigt. Als besonders feine Arbeit dürfen zwei kleine bauchige, graphitierte Schüsselchen mit dünner Wandung und sehr niederem, senkrecht aufgesetztem Rand angesprochen werden. Ihren Boden bildet ein ganz kleiner Omphalos, der Unterteil der Bauchung ist gestuft, die Bauchung selbst sowie die Schulter durch senkrechte Kanneluren metopiert. Jedes zweite Feld zerlegen Diagonalen in vier Dreiecke, die durch eingeschachtelte Winkel — alles in feinen Kanneluren ausgeführt — gefüllt sind.

Ebenfalls der jüngeren Hallstattperiode dürften die Funde aus einem

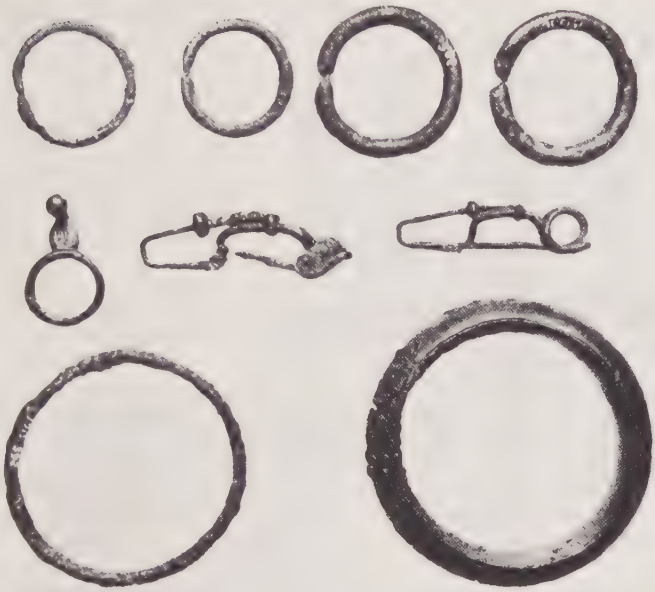


Abb. 3.

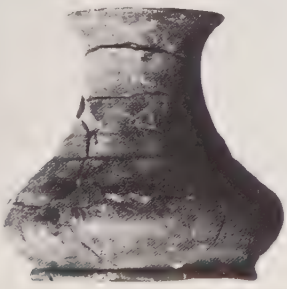


Abb. 4.

Hügelgrab bei Hohenkammer (B. A. Freising) angehören. Der Hügel enthielt eine Leiche. Das größte beigegebene Gefäß, eine 43 cm hohe, graphitierte, mit Strich- und Punktgruppen gezierte Urne, steht den z. B. aus Beilngries bekannten, etwa eiförmigen Urnen nahe. Zwei der Beigefäße, ein Henkelnapf und ein einfacher Napf, entsprechen sich in Form und Dekor so vollständig, daß sie jedenfalls als Stücke eines Satzes anzusprechen sind. Unter den weiteren Beigaben findet sich eine rottonige Schüssel, mehrere andere Gefäße, ein Spinnwirtel sowie Eisenreste — Waffen und Pferdetrense? —.

Aus den zahlreichen Gräbern des vorletzten und letzten Abschnittes unserer ersten Eisenzeit, die seit Jahren von Medizinalrat Dr. Thenn in Beilngries geöffnet wurden, hat die Staatssammlung wieder eine größere Anzahl von Gefäßen konserviert. Abb. 1 bringt den Inhalt des Grabes Nr. 27 (Zimmermanns Acker), ausgezeichnet durch die in Rädchentechnik ausgeführten Reiterfiguren auf der Schulter der graphitierten Urne. Von den schlichten Beigefäßen weist die kleine rötliche Henkeltasse Spuren schwarzer Lackfarbenornamente auf.

Sehr gute Erfolge brachte die fortgesetzte Untersuchung, die Herr Postsekretär M. Schild in Obermenzing auf eigenem Grunde anstellte. Das hier aufgedeckte Totenfeld der Mittel-La Tènezeit umfaßt bis heute 16 Gräber, unter denen sich als auffallende Erscheinung mehrere Brandgräber befinden. Aus einem derselben (Nr. 12) stammen die in Abb. 2 wiedergegebenen zusammengebogenen Waffen, der glatte Hohl-

Abb. 5.

armring, dann die Fibeln, Ringe und der Gürtelhaken auf Abb. 3. Sämtliche Stücke sowie ein zerbrochener rechteckiger Schildbuckel sind aus Eisen gefertigt. Mit der eleganten Tonvase (Abb. 4) zusammen ist dies ein ausgezeichnet schönes Inventar eines mittel-la Tène-zeitlichen Grabes, beachtenswert nicht nur dadurch, daß es einem Grabe mit Leichenbrand entnommen ist, sondern auch wegen der bei uns so seltenen zusammengebogenen Waffen sowie wegen des singulären Eisenhohlreifes. Grab Nr. 16 barg vier Fibeln, darunter zwei aus Bronze, Teile eines geschmolzenen großen Hohlbuckelarmbandes und eine eiserne Gürtelkette mit einfachen Ringgliedern, Schließhaken und Bommeln. Auch hier wurde durch die aufgesammelten kalzinierten Knochenreste das Grab als Leichenbrandbestattung festgestellt.

Das K. Generalkonservatorium hat der Staatssammlung aus Walda (B. A. Neuburg a. D.) die schöne Garnitur eines langobardischen Grabes der späten Völkerwanderungszeit überwiesen. Zu demselben gehören außer den Stücken auf Abb. 5 noch ein Langsax mit feingearbeitetem Gold-Ortband, zwei einfache Messer und ein Klappmesser mit Eisenschale. Das große Blattgoldkreuz ist unverziert. Neben den drei mehr oder minder einfach ornamentierten flachen Riemenzungen verdient die vierte, größte, besondere Beachtung. Sie weist an der gerade abgeschnittenen, zur Aufnahme des Riemenendes bestimmten Seite 8 mm Stärke auf. Während die abgebildete Unterseite — im Medaillon der sich in den Schwanz beißende Hund — mit den Seitenwandungen aus einem Stück besteht, bildet die Oberseite eine eigene dünne Platte, die gleich dem Schiebedeckel einer Dose in Führungsrinnen steckt. Tatsächlich hat Th. Harster im Museum zu Brescia eine sehr ähnlich gearbeitete Riemenzunge bemerkt (siehe auch Rizzini, Gli oggetti barbarici, Brescia 1894), die geöffnet zwei kleine Fächer aufweist, wonach es als sicher erscheint, daß auch das Stück der Staatssammlung eine als Büchse verwendete Riemenzunge darstellt.

J. Ranke. G. v. Merhart.

## K. ETHNOGRAPHISCHES MUSEUM.

Die Neuzugänge, die während der Jahre 1912 und 1913 wieder eine sehr erfreuliche Höhe erreicht haben, sind nur zu kleinerem Teile und auch so nur in ablösender Reihe zur Aufstellung gelangt. Der K. B. Akademie der Wissenschaften war es zu verdanken, daß in ihren Festräumen im Mai 1912 die von mir in Britisch-Indien aufgebrachten Sammlungen von einem größeren Kreise besichtigt werden konnten. Der Gesamtwirkung dieser Ausstellung kam die selbstlose Mitarbeit des Herrn Kunstmalers Oskar Graf außerordentlich zustatten, was auch hier mit herzlichem Danke anerkannt sei. Seitdem teilen diese Bestände das Los zahlreicher anderer: sie sind an verschiedenen Stellen der Stadt, wo eben das Museum über Speicherräume verfügt, magaziniert. Unter solchen Umständen läßt sich eine Untersuchung und Vergleichung der Objekte für genügende Katalogisierung und für wissenschaftliche Nutzbarmachung nur in un-

zulänglichem Maße durchführen, und so müssen sich auch die Jahresberichte darauf beschränken, von den Schenkungen und Ankäufen einzelnes herauszugreifen. Hoffentlich werden alle diese Übel in gezählten Jahren behoben, wenn dem freudigst zu begrüßenden Eintreten der vorgesetzten Behörden für einen Neubau der erwünschte Erfolg beschert sein wird.

Von der eben erwähnten indischen Ausstellung konnte ein besonders repräsentatives und zugleich höchst seltenes Stück den Gefahren der Aufspeicherung entrückt werden und im indischen Saal zur Aufstellung kommen. Es ist das eine aus den Zeiten der birmanischen Königsherrschaft stammende Prunksänfte mit sieben-

Abb. 1. Birmanische Prunksänfte u. buddh. Priester. ($^1/_{40}$ n. Gr.)

fachem Etagendach (Abb. 1—2); sie mißt bis zur Spitze 3.55 m. Ich kenne keine Museumsparallele hiezu; einige nähere Angaben dürften deshalb am Platze sein.

Die Formgebung erinnert auf den ersten Blick an die Architektur der fürstlichen und kirchlichen Prachtbauten Birmas; diese haben zum großen Teil vorderindische Motive verarbeitet, die freilich von der Ostseite, von China her, tiefgreifende Umgestaltung erfuhren. Das Terrassendach kennen wir sowohl aus der nordindischen Baukunst wie aus den dravidischen Bauten Südindiens; die berühmten „Gopura“ (Tempeltore) sind die markanteste Fortentwicklung. Die Etagentürme über den buddhistischen Kultbauten und den Königspalästen Birmas darf man als eine hinterindische Ausgestaltung dieses Baustils betrachten. Abgesehen von ihrem architektonischen Zweck haben sie hier auch noch die Bedeutung eines Würdeabzeichens erlangt; die Anzahl der Etagen war festgesetzt durch den Rang des Besitzers, bezw. durch die Bestimmung des Gebäudes. Die Höchstzahl sieben war das Vorrecht des Königs[1]) und desjenigen Tempel- oder Klosterteiles, der das Buddhabild barg; fünf und drei Etagen — gerade Zahlen sind ausgeschlossen — kamen Vasallen und dann auch als besondere Gunstbezeugung hohen Beamten zu, außerdem im Klosterrayon dem Wohntrakt der Mönche und anderen für kirchliche Zwecke aufgerichteten Bauten. So war also auch die altbirmanische Königsbarke und die Staatssänfte, in der die Herrscher bei feierlichen Anlässen getragen wurden, durch den siebenfachen Etagenturm ausgezeichnet, und das gleiche Vorrecht stand dem höchsten geistlichen Würdenträger (dem Thathanabaing = „Herrn der Lehre“) zu für Besuche des Königshofes und der seiner Aufsicht unterstellten Klöster.

Die Sänfte unseres Museums wurde vom Prior (Pongyi = großer Ruhm; er ist auf Abb. 1 zu sehen) eines im Außenbezirk Mandalays gelegenen Klosters erworben; die Angabe, sie sei ehedem als Geschenk des Königs dorthin gekommen, ist nach dem oben Bemerkten durchaus glaublich. Das Kloster war einem Brande zum Opfer gefallen und ein dürftiger Bambusbau mußte Ersatz bieten zur Beherbergung der Mönche mit ihren Buddhabildern, Büchertruhen usw. Die Sänfte stand unter freiem Himmel, dem Sonnenbrand und dem Tropenregen ohne Schutz ausgesetzt. Kein Mensch dachte mehr an ihre Verwendung, und so verursachte ihr Verkauf der zum Kloster gehörigen Dorfgemeinde keine solchen Skrupel, wie sie sonst der Veräußerung kirchlichen Gutes in Birma im Wege stehen.

Das zierliche Schnitz- und Glasmosaikwerk der

[1]) Die siebendachige Spitze über der Audienzhalle des Palastes zu Mandalay wurde geradezu das Symbol der Majestät, für das man von den Untertanen und selbst von europäischen Gesandten dieselbe zeremonielle Ehrerbietung verlangte wie gegenüber der Person des Königs selbst. Vgl. Shway Yoe, The Burman (Lo. 1910), p. 479 f.

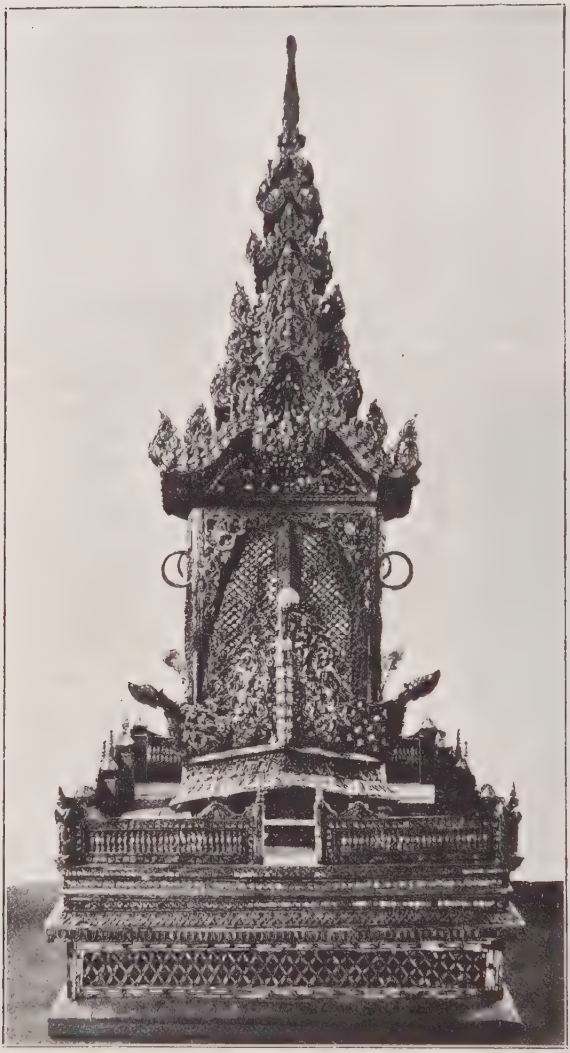


Abb. 2. Rückansicht der umstehend abgebildeten birmanischen Sänfte. 1/20 n. Gr.

Sänfte ist auf ein starkes Holzgerüst montiert. Die Technik mit der überreichen Verwendung von Spiegelglas und vergoldeter Lackpaste kehrt in der Ausstattung von Gebrauchsgegenständen für Palast und Kloster ungemein häufig wieder. Vom ästhetischen Standpunkt läßt sich daran wohl die Sucht nach etwas aufdringlicher Prachtwirkung bemängeln; aber die Linienführung in der Form der Sänfte, wie im Schnitzwerk und der Glasornamentik ist überaus graziös und harmonisch und weist auf einen guten Meister alter Schulung, der jedenfalls für den hohen Auftraggeber sein Bestes tat. Ein ausgesprochener Sinn für Proportion und gefällig bewegte Linien veredelt die architektonischen Werke, die Plastik und die Kleinkunst Birmas; seit dem Ende des Königtums jedoch sind Kunst und Kunsthandwerk durch den Mangel gut bezahlter Aufträge und durch schlecht gewählte europäische Vorbilder stark heruntergekommen. Das tritt auch beim Vergleich des Mosaikwerkes der Sänfte mit dem der Estrade hervor, auf der sie ruht; diese ist, wenngleich nicht neu, jedenfalls eine spätere, nicht für ihren jetzigen Zweck bestimmte Arbeit. In der Regel dienen solche Estraden in Klöstern als Untersatz für Miniaturpagoden und Buddhafiguren.

An der Sänfte fallen drei Hauptteile ins Auge: erstens der wunderschön geformte bootartige Unterteil, dessen Verkleidung ringsum Blumen und Blattranken aus von vergoldeter Lackpaste umrahmten Spiegelglasstückchen bilden. Lebhaft geschwungene Galerieteile aus Holzschnitzerei mit Glasornamentik umschließen den Sänftenboden; sie bilden fünf aufstrebende Ecken, die in Lotusknospen endigen. Darüber erhebt sich der fast quadratische Mittelraum, dessen vier Pfosten vorn und hinten mit reich ornamentierten Bogenzwickeln verbunden sind. Als Umwandung sind an den Pfosten in unbeholfener Art Gitter aus perforiertem Blech angebracht; das unschöne Material ist mit flachen Lackreliefs und bunten Glassternchen geziert und vergoldet[2]). Schließlich folgt die prunkvolle Dach-

[2]) An Stelle dieser minderwertigen Gitter waren ursprünglich wohl Vorhänge angebracht. In dieser Annahme bestärkt mich die Abbildung

pyramide. Die Giebelfelder zeigen stilvolle Blumen- und Rankenmuster in durchbrochener Arbeit; über ihnen erheben sich die Bogenaufsätze der folgenden Dachpartien bis hinauf zur krönenden Spitze, die sich wie eine vierkantige Vase ausnimmt, aber wohl ebenfalls als Lotusknospe zu deuten ist. Die Breitseiten der Dächer mit den sanften Bogenlinien und den reich gegliederten Zwischenteilen passen sich harmonisch ein; für die Dachwölbungen scheint das Schaftblatt des Riesenbambus verwendet worden zu sein; darüber liegt eine Lackschicht und Vergoldung.

Aus dem hinterindischen Kulturgebiete ist ferner eine kleine, aber ethnographisch höchst bemerkenswerte Chin-Sammlung zur Aufstellung gelangt, die auf Grund persönlicher Verabredung in Mandalay Mr. Nicholas Nepean in der Umgebung von Kanpetlet (Mittelbirma) mit großer Umsicht zusammengestellt hat, um sie bei seiner Rückkehr nach Europa in liberalster Weise dem Museum als Geschenk zu übermitteln. Die Chin sind Bergstämme, die mit den Lushai, Kuki und Naga in Assam verwandt sind.[3] Unsere Sammlung stammt aus dem südlichen Streifen des Chingebietes, dem Pakokku Chin Hills-Distrikt; die größere Anzahl der Gegenstände kommt von den Chinbok, die übrigen von den Yindu und Chinbon. Die Volkszahl dieser Stämme gibt die kürzlich erschienene Statistik vom Jahre 1911 mit 18179, 4348 und 1600 Personen an; in derselben Reihe folgen sich die genannten Stämme von Nord nach Süd.

Von den Waffen der Chinbok ist besonders merkwürdig der Brustschutz aus Büffelhaut *(isa-paw)*, der zugleich als Umhängegurt für das Messer dient (Abb. 3); über die linke Schulter gelegt, reicht er quer über Brust und Rükken zur rechten Hüfte, wo er mit Schnüren zusammengefaßt wird.[4] In der Schultergegend ist er 6 cm breit, nach den Hüften zu 12 cm. Die Scheide des dolchartigen Messers besteht vorne aus dem Schulterblattknochen eines Ochsen, hinten ist nur die Messerfläche mit einem Holzbrett gedeckt, das oben und unten durch Rotanumwindung mit dem Knochen verbunden ist. Ein aus Knochen geschnittener Keil zieht die unteren, rückwärts in Geflecht übergehenden Rotanbänder straff an. Mit dem Brustleder ist die Knochenscheide oben und unten durch Schnüre verbunden. Die Form des Messers weicht von den sonst in Birma üblichen stark ab. Die 23 cm lange Klinge ist an der Wurzel 7 cm breit und verjüngt sich im Bogen nach dem Oberende zu; der Rücken läuft schnurgerade. Der hölzerne Griff geht vom Klingenansatz in einem Dreieck in einen runden Stiel über; der Ring in der Mitte zeigt die Stelle an, wo das Endstück mit der roten Ziegenhaarquaste ein-

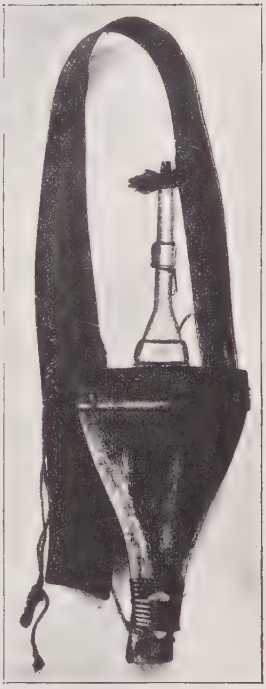


Abb. 3. Umhängemesser der Chinbok. 1/7 n. Gr.

in der Zeitschrift Buddhism 1 (Rangoon 1903), p. 177 (offenbar entnommen Spearmans British Burma Gazetteer 1 (Rangoon 1880), p. 221). Sonst finde ich über diese Sänften nur knappe Andeutungen im Upper Burma Gazetteer I, Vol. 2, p. 86. Die hier gebrauchte Bezeichnung waw gibt Ferrars vorzügliches Buch über „Burma" (2. Ausg. Lo. 1901) p. 26 als synonym zu yin, dem Traggestell für alte Mönche. yin ist birman. Aussprache des im Buddhismus vielgebrauchten Wortes yāna „Weg", „Transportmittel". Vgl. Judsons Dictionary p. 1081; 900.

[3]) Über ihre Stellung innerhalb der tibeto-birmanischen Familie ist das Nötige von Sir G. A. Grierson, Linguistic Survey III, Part 3 und C. C. Lowis, The tribes of Burma (Rangoon 1910), p. 18 ff.; 53 ff. gesagt.

[4]) Vgl. den auch sonst für die Chin-Ethnographie ergiebigen Upper Burma Gazetteer I, Vol. 1, p. 459 ff. und die Illustration bei Sir George Scott, Burma (London 1906), p. 154. Die hier gezeigte „Group of Chins" gehört zum Chinbok-Stamme, wie aus der Photogr. im genannten Gazetteer I, Vol. 2, p. 324 hervorgeht, wo dieselben Frauen Modell standen.

Abb. 4. Köcher und Messerkorb der Chinbok. 1/7 natürlicher Größe.

gesetzt ist. Der ganze Griff ist mit Silberblech überzogen und in der Mitte sowohl wie beim Klingenansatz von Schnüren umspannt, die auf der Rückenseite durch kleine Rotangewinde verbunden sind.[5])

[5]) Unsere Sammlung enthält einen zweiten Brustschutz, bei dem das Messer fehlt; er hat viel dickeres Leder von fast doppelter Breite. Hierzu ist die Haut des Mithan verarbeitet, des bevorzugten Opfertieres der Chin und der ihnen verwandten Stämme. Wenn der Mithan oder Gayal (Bos frontalis) von den Chin als Kreuzung des Bison (Bos gaurus) mit der gewöhnlichen Kuh bezeichnet wird, so ist dies (nach Prof. Zugmayers gefl. Auskunft) zoologisch unhaltbar. Vgl. Carey and Tuck, The Chin Hills 1 (Rangoon 1896), p. 180.

Für den Arbeitsgebrauch ist dasselbe Messer mit einem Umhängekorb (Abb. 4 Mitte) verbunden, an dessen dem Körper zugekehrter Seite es in einer Holzscheide steckt; das Ganze *(pem)* wird an einem geflochtenen Riemen um die linke Schulter gehängt und an der rechten Hüfte getragen. Von den Köchern *(lik-ka)* zeigt Abb. 4 zwei Typen; ein drittes Stück ist die größere Abart des rechts gezeigten Exemplares. Dieses besteht aus einem flachzylindrischen, an den Schmalseiten durch Bambusstäbe der Länge nach gesteiften Rohrgeflecht; an der einen Schmalseite ist ein lackiertes, oben mit Weißmetallstreifen belegtes Bambusrohr befestigt, das zur Aufnahme der fertigen Pfeile bestimmt ist; im Korbteil werden die unfertigen aufbewahrt und sonstige Gebrauchsgegenstände. Das geflochtene Tragband ist mit drei Reihen von Kauri-

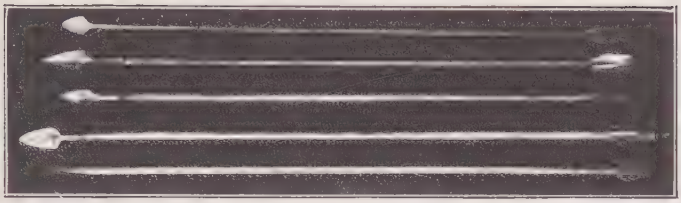


Abb. 5. Pfeile der Chinbok. $^1/_5$ n. Gr.

muscheln besetzt. Bei dem links abgebildeten Köcher ist der Bambusbehälter mit einem Deckel aus lacküberzogenem Geflecht versehen und einfach in den Korb gesteckt, wo er mit einer Rohrschlinge an der Schmalseite festgehalten wird; die Verwendung von Bambusstäben zu Stützen ist der Breite des Korbes entsprechend reichlicher als bei dem andern Stück. Die Köcher werden über die rechte Schulter gehängt an der linken Seite getragen; die Tragbänder sind immer mit sorgsamst geflochtenen Ösen am Korb befestigt.[6])

Eine nähere Beschreibung verdienen die Pfeile. Sie sind aus Bambus in der Dicke eines Gänsekiels geschnitten, 40—50 cm lang. Nach den Angaben im „Upper Burma Gazetteer" werden sie je nach ihrem Gebrauch — für Kampf und Jagd auf Großwild, für Fische und für Vögel — verschieden zugerichtet. Unsere Pfeile (Haupttypen in Abb. 5) haben teils blattförmige Eisenspitzen, teils nur zugespitzte Holzschäfte; manche sind noch unfertig ohne Spitzen; die mit Eisenspitzen haben meistens gut gehärtete und geglättete Schäfte. Alle Pfeile haben eine vierseitige, radial gestellte Fiederung und in den Schaft eingeschnittene Kerben, die zur Vermeidung des Weiterspaltens mit feinem Faserfaden umwickelt sind. Die echte Fiederung (vgl. 1—2 der Abbildung) ist eine Wickelfiederung, bestehend aus $1^1/_2$—2 cm langen Stücken von Federbärten, die an vier Seiten des Schaftes mit feiner Faser sorgfältig festgebunden sind; harziger Klebstoff ist zu weiterer Sicherung über die Bindestelle gestrichen. Die Pfeile vom Typ Abb. 5, Nr. 3—5 haben weniger gute Schäfte und eine Pseudofiederung aus papierdünnen Bambusspänen. Die Enden des Schafts sind zu diesem Zweck in vier Teile gespalten, die in der Art der Federn zugeschnittenen Bambusspäne sind in die Spalten eingeklemmt und über ihnen der Schaft wieder zusammengeschnürt; die Kerbe ist trotzdem wie bei den ungespaltenen Schäften einfach ausgeschnitten. Den guten Stücken mit Eisenspitzen wird eine Tragweite bis 140 m und darüber und eine tödliche Schußwirkung auf Großwild bis zu 70 m nachgerühmt. Pfeilgift kommt bei den Chin nicht in Anwendung.

Die Bogen *(li)* haben eine Länge von $1^1/_4$ m, gegen die Mitte zu sind sie breiter; die Enden haben einen Falz zum Einhängen der aus Pflanzenfaser gedrehten Sehne. Das Bogenmaterial ist gespaltener Bambus; den ungefähren Mittelpunkt bildet einer der natürlichen Rohrabschnitte, zu dessen beiden Seiten mehrere aus Rotanstreifen zopfartig geflochtene Ringe angebracht sind. Der Bambus für die Bogen wird lange Zeit — man

[6]) Für die Korb- und Köchergeflechte bietet die systematische Übersicht bei J. Lehmann, Flechtwerke aus dem Malayischen Archipel (Frankfurt a. M. 1912) einigen Anhalt. Die Köcher wären bei Gruppe II einzureihen (für die Korbwand vgl. p. 13, II A a α und T. 5, Fig. 8); der Boden zeigt bei einem offene Taftbindung, bei dem andern offene Köperbindung (p. 13 und T. 8, Fig. 11 und 12). Der mittlere Streifen am Köcher entspricht Gruppe III A und Abb. 1. Eben dorthin gehört die Wandung des oben erwähnten Messerkorbes, sie stellt aber eine kompliziertere Abart dar. Als Ösen des Korbes sind Rohrstreifen nach der unter VII A, p. 19 illustrierten Methode umflochten. Die Tragriemen sind sieben-, bezw. fünfteilige, taftbindig geflochtene Bänder, die (abgesehen von dem kleinen Köcher rechts) an den Enden in ein doppeltes Rundgeflecht übergehen (vgl. Lehmann p. 41, Abb. 46); aus dessen Höhlung gehen 3—4 Schnüre hervor, die durch die Ösen des Korbes gezogen sind, entweder gedrehte Faserschnüre wie beim mittleren Korb oder, wie bei den Köchern, Streifen aus Rotan, mit gleichem Material umwunden. Den obern Rand der Köcher umgeben Streifen, die aus 9—12 Teilen nach Art der Tragbänder geflochten sind.

spricht von fünf Jahren — im Rauch des Feuerplatzes im Hause für seinen Zweck vorbereitet.

Die Gewänder der Sammlung sind hauptsächlich Kleidungsstücke für Männer; Streifenmuster in rot und blau herrschen vor. Von der Chinbok-Gewandung sind zu nennen: ein schmaler Lendengürtel *(hkrè)* aus ungebleichtem Baumwollstoff, dessen Enden eine rot- und schwarzgestreifte, gelbdurchzogene Bordüre schmückt; ein Umschlagtuch *(pla-ji)* mit weißen, schwarzdurchzogenen und dunkelroten, schwarzgelb durchzogenen Streifen; ein kleineres Tuch für Junggesellen *(yi-swi)*, der Grund fein rotschwarz gestreift, die Enden schwarz mit roten gelbumgrenzten Streifen, in der Mitte eine gelbumrandete Gruppe von weißen und rotbraunen Streifen. Die Tücher für Verheiratete haben etwas abweichende Farbenstellung.

Ein Männerumschlagtuch des Yindu-Stammes *(keng-tha-yi)* ist in ca. 2 cm breiten roten und blauen Streifen gemustert, die durch weiße und weißschwarze Linien getrennt sind. Das Yindu-Frauengewand besteht aus einem glatten groben, dunkelblauen Rock *(hni)* von 60 cm Länge und 1.40 m Breite; darüber wird ein etwa meterlanger hemdartiger Kittel *(tsu)* von gleicher Farbe getragen, der von zwei Gruppen breiterer und feinerer roter Streifen durchzogen ist. Er hat die auch bei den Karen und anderen Bergstämmen Birmas gebräuchliche Form mit dem V-förmigen Halsausschnitt und besteht aus vier Stoffbreiten zu je 35 cm, die zur halben Länge zusammengelegt und an den Seiten zusammengenäht werden bis auf die Armöffnungen; in der Mittelnaht bleibt ein Stück für den Schlitz zum Durchstecken des Kopfes und Halses offen; es wird an beiden Enden durch querlaufende Stichreihen vor dem Weitertrennen geschützt.

Bei den Chinbon tragen Männer und Frauen einen Rock von gleicher Form, ein Stoffstück von 2 m Länge und 1 m Breite; auch die Muster sind ungefähr gleich, nur die Art des Tragens ist verschieden. Der in der Sammlung vertretene Männerrock *(hni-hwat)* ist aus zwei Stoffbreiten von je 50 cm zusammengesetzt, die fein rot und schwarz gestreift sind, mit breiten einfarbig roten Rändern. Ein Umschlagtuch *(saung-gya)* hat auf rotem Grund Streifengruppen, bei denen zwischen zwei breiteren dunkelblauen Streifen feine weiße und grüne Linien in zentimeterbreiten Abständen laufen. Das wirkungsvollste Stück unter den Geweben ist die große Chinbon-Umschlagdecke *(Puantin-shin)*, 3.30 m lang, 1.75 m breit; den Grund bilden schwarze und rote, 30 cm breite Stoffstreifen, unter die quer als Bordüre ein 45 cm breites Stück mit breiten gelben, roten, gelbrot melierten, weißen, blauen und blauweiß melierten Streifen gesetzt ist.

Bei sämtlichen Gewändern ist die gerade bei minder zivilisierten Stämmen so oft zu beobachtende Sauberkeit der Näh- und Webarbeit hervorzuheben. Die Gewebe haben feine, enggeschlossene Kettfäden, die den starken Schußfaden völlig decken. Garn und Färbemittel sind großenteils nicht mehr eigenes Gut, sondern im Bazar gekauft.

Über die in Birma noch häufig geübte Brettchenweberei ist an anderer Stelle dieses Jahrbuchs (oben p. 223 ff.) ausführlicher gehandelt. Neuzugänge aus China und Tibet, worunter sich wertvolle lamaistische Bilder als Geschenk von Herrn Prof. Eduard Grützner und wichtige Grabfunde der Han- und T'ang-Periode als Ankäufe und Gaben des Herrn H. Schoede befinden, sollen im nächsten Bande des „Münchner Jahrbuchs" gewürdigt werden. Dort werden auch die Neuüberweisungen an Kgl. Hausgut, die für unsere asiatische Waffensammlung eine glänzende Bereicherung darstellen, ihre Besprechung finden. Die allerhöchste Verfügung, durch die S. Majestät König Ludwig III. die Abgabe dieser Stücke aus der Gewehrkammer der Residenz anzuordnen geruhte, verpflichtet das Museum zu tiefstem Danke.

* * *

Die früher sehr kärglichen Bestände aus dem Kaukasus haben wesentlichen Zuwachs durch eine Sammlung erfahren, die Dr. Adolf Dirr vor dem Antritt seiner Stellung im hiesigen Museum angelegt hat; er gibt dazu folgende Erläuterungen:

Die Sammlung enthält neben einigen Gegenständen persischer Herkunft eine Reihe von Erzeugnissen der kaukasischen Holz-, Ton-, Metall- und Wollbearbeitung. Vorausgeschickt sei, daß sich darunter sowohl solche des geschäftsmäßigen Gewerbes, als auch solche des überall im Kaukasus existierenden Hausgewerbes[7]) befinden.

[7]) Über die Hausgewerbe im Daghestan s. A. Dirr, Die Verbreitung der Hausgewerbe im Daghestan, Petermanns Mitt. 1910, p. 298 ff.; über das Hausgewerbe im allgemeinen vgl. A. S. Piralov, Kratkij očerk kustarnych promyslov Kavkaza. 2. Aufl. Petersb. 1913.

Abb. 6. Kaukasische Silberarbeiten. 1/0 n. Gr.

Die Metallbearbeitung wird wohl überall im Kaukasus gewerbsmäßig betrieben. Es zeichnen sich darin hauptsächlich einige Orte im Daghestan aus (Kumuch, Kubatschi, Charbuk, Untsukul u. a.) sowie mehrere Städte Transkaukasiens (Tiflis, Achaltsiche, Kutais u. a.). Früher gab es allenthalben Waffenschmiede, die aber jetzt infolge der Einführung moderner Waffen und des Verbotes des Waffentragens verschwunden sind; lebendig ist eigentlich nur noch die Fabrikation des bekannten kaukasischen Dolches, des Kinschals. Silber- und Goldschmiede gibt es noch viele, besonders in den eben erwähnten Orten. Zu Gefäßen wird am liebsten Kupfer verwendet, oft verzinnt, und es gibt im Kaukasus ganze Dörfer, die sich mit der Herstellung von kupfernen Kesseln, Pfannen, Waschbecken, Waschkrügen etc. beschäftigen, so z. B. das Dorf Lahitsch in der Nähe von Schemacha, dessen Bewohner aus Persien eingewandert sind und die als Wanderschmiede einen guten Teil von Transkaukasien und Daghestan mit Kupfergeschirr versorgen.

Sache der Frauen und somit noch reines Hausgewerbe[8]) ist die Verarbeitung von Schafwolle und Ziegenhaaren zu Tuchen, Teppichen, Gurten, Stricken, Satteltaschen, Burken (ärmellose Filzmäntel) und zur Herstellung von Filzen, die dann zu Teppichen, Stiefeln, Satteldecken u. dgl. verarbeitet werden.

Holz wird verhältnismäßig weniger verarbeitet, da es in gewissen Teilen des Landes, im Daghestan z. B., an Wäldern und somit an Nutzholz stark fehlt. Wo es aber Holz gibt, da wird es gerne benützt, so daß derselbe Gegenstand, der in der holzlosen Region aus Metall gemacht ist, in der Waldzone (bei den Osseten, Tscherkessen, Bergtataren, Abchasen u. a.) aus Holz verfertigt wird.

Ton wird nur in einigen Gegenden des Kaukasus verarbeitet; Hauptzentren sind (in georgischen Landen) Thelaw, Mzcheth (Ksanka-Tal), Marelisi und Kursebi in der Nähe von Rion bei Kutais, im östlichen und südlichen Transkaukasien mehrere Orte (besonders Eriwan) und einige Aule (Dörfer) im Daghestan (Balchar, Sulevkent, Ispik etc.).

Von allen diesen Gewerben sind in der jetzt ins Museum übernommenen Sammlung gute und typische Stücke. Von den Schmuckgegenständen verdienen hervorgehoben zu werden ein Frauengürtel[9]) mit schwerer Silberschließe, zwei Brust-

[8]) Hier wie anderswo wurden die betreffenden Dinge früher wohl ausschließlich für den eigenen Bedarf hergestellt; gegenwärtig suchen die Frauen überall dem Budget des Hauses durch den Verkauf ihrer Arbeiten aufzuhelfen.

[9]) Die Münzen daran sind russische 25 Kopekenstücke aus den fünfziger Jahren des vorigen Jhdts.

gehänge und eine Silberschließe, von Gebrauchsgegenständen zwei alte georgische Weinschöpflöffel, sog. *hazarpheša*[10]) und eine mit silbernen Einlagen in persischem Stile verzierte kupferne Lampe aus dem Daghestan[11]) (Abb. 6); ferner seien genannt die Kupfergefäße aus Nucha, von denen wenigstens eines, ein sogen. *kojum*, sicher von Lahitschern (s. oben) gearbeitet ist (Abb. 7). Wollbearbeitung ist vertreten u. a. durch einen sog. *mafraš*, d. h. einen niederen rechteckigen Sack in Sumaktechnik zum Verpacken von Bettzeug, Teppichen etc., einen Handsack zur Aufbewahrung von Salz etc. aus dem Karabaghschen (Elisabetpoler Gouvernement), eine Doppelsatteltasche (gew. *ḫurdžin* genannt) wie solche viel, zum Teil in wunderschöner Ausführung im Kubakreis des Bakuer Gouvernements hergestellt werden, einen langvließigen Ziegenhaarteppich,[12]) wie sie ausschließlich in einem ganz kleinen Bezirke im Daghestan, besonders im Aul Gelmets gemacht werden, weiter durch mehrere Paare Socken und gestrickte Schuhe aus verschiedenen Gegenden, die sich durch ihre hübschen bunten Muster und die Solidität der Arbeit auszeichnen.

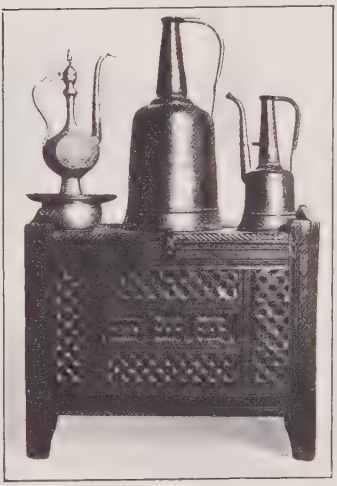


Abb. 7. Kaukas. Truhe und Kupfergefäße. 1/18 n. Gr.

Von Holzsachen mögen erwähnt werden eine alte Truhe (*sakkan* genannt) aus Sarybasch (an der Grenze des Sakathaler Kreises und des Daghestan), deren muscharabienartige Vorderwand aus einzelnen, einander durch bloßen Druck festhaltenden Holzklötzchen besteht (Abb. 7), eine ossetische Schale *(kus)* mit einem sehr schön geschnitzten Steinbockkopf,[13])

[10]) Der eine (Abb. 6 links unten) trägt folgende Inschrift in georg. Sprache: *esitašvili stephanasi var. mišḫali 1681.* — ich gehöre dem Stephan Esitaschwili. 1681 mis-chali (= Gewichtsangabe).

[11]) Auf dem Halse der Lampe ist eine arabische Inschrift, deren Fehlerhaftigkeit nahelegt, daß sie von einem des Schreibens unkundigen Silberarbeiter herrührt. Dr. Süßheim liest: *Dulaf ben Lema'an ga we daḫala li'llah jaḫlif lahu* = Dulaf, Sohn des Lema'an, kam und ging zu Gott ein, indem er zu ihm (?) schwur.

[12]) Tsachurisch *ḫərsag* genannt.

[13]) Die Holzarbeiten der Osseten, besonders ihre kunstvollen, immer aus einem Stück herausgearbeiteten Schalen und Schüsseln verdienen besondere Beachtung, und es wäre wünschenswert, daß eine größere Sammlung von dergleichen Stücken, etwa die des Tifliser Museums, von kundiger Seite beschrieben würde.

Abb. 8. Ossetische Holzschale; lesghischer Käseformer; gurisches Pulvergefäß. 1/5 n. Gr.

Abb. 9. Georgische Keramik. 1/7 n. Gr.

ein herzförmiges Pulverhorn (georg. *sacamle*) aus Gurien mit schönen Schnitzereien auf der Vorderseite, ein beiderseitig kerbgeschnitzter Käseformer *(turukain basma)* aus Sarybasch (alle Abb. 8), ein Becher und eine Schöpfschale aus Kizilholz (Cornus mascula) mit eingelegten Drahtornamenten, wahrscheinlich daghestanische Arbeit, und ein paar Pfeifenköpfe aus gleichem Material und in gleicher Technik.

Die keramische Abteilung der Sammlung (vgl. Abb. 9 u. 10) umfaßt 66 Nummern; hierunter sind Vexiertrinkgefäße *(marani)* aus Thelaw (Kachetien) und Rion (bei Kutais); sie beruhen auf dem Prinzip der kommunizierenden Röhren[14]); eingefüllt wird durch das größte Gefäß in der Mitte oder hinten, getrunken, resp. gesaugt durch die Hammelschnauze. Der Mann neben dem Hammel ist als Besitzer des Marani gedacht. Auf dem hier abgebildeten Gefäße ist eine Inschrift in georg. Sprache: *ama sophlis ch̲ovreba verch̲lith ar moipoveba. mdidarnic bevrni qophilan, oh̲rath rčebiath khoneba. maš isve da isve γvinotha dasaçqini dro gavataroth th̲enitha.* „Das Leben auf dieser Welt wird nicht um Silber erworben. Reiche gibt es viel, aber ihr Reichtum ist umsonst. Darum wollen wir die Langeweile mit Lust und Wein vertreiben." Und auf dem unteren Reifen: *dav̲hate es marani 1962 çel. me davith isakis dze zardiašvilma. khalakh. thelavši.* „Ich, David, Sohn des Isak Sardiaschwili, habe 1902 in der Stadt Thelaw diesen Marani bemalt."

Ferner sind zu erwähnen: ein großer Wasserkrug sehr schöner Form in grauer Glasur mit Ornamenten in grüner Glasur; am Halse sind Reliefdarstellungen von Menschen, Hunden und Vögeln angebracht (der Herstellungsort ist unbekannt, aber nach Glasur, Ornament und Plastik ist das Stück typisch georgisch), ein grünblau glasierter vierhenkliger Topf aus Eriwan,[15]) ein unglasierter Krug mit 8 Henkeln aus der Gegend von Mzcheth, ein Krug mit vier kleinen Bäuchen aus der Gegend von Rion und einer mit einem Hirschkopf aus Mzcheth (alle Abb. 9), schließlich ein einhenkliges Butterfaß (tatar. *nährä*) aus Nucha aus rotem unglasiertem Ton (Abb. 10); aus dem Loch unter dem Henkel läuft die Buttermilch aus.

Abb. 10. Tatarisches Tongefäß zum Buttern. $^1/_8$ n. Gr.

Weitere Objekte der Sammlung sind: ein Brettchenwebeapparat aus Tiflis, wo diese Arbeit in Hausindustrie von Frauen besorgt wird, während man auf dem Bazar in Nucha z. B. auch Männer daran arbeiten sehen kann. An Musikinstrumenten sind vertreten: *thar,* guitarreähnlich, *čianuri,* ähnlich dem *thar,* aber mit dem Bogen zu spielen, *daira* (Tamburin), *naγara* (georg. *daphi*), eine Doppeltrommel aus Ton[16]), *čonguri* (dreisaitige Guitarre, fast ausschließlich zur Gesangsbegleitung benutzt), *stviri* (Dudelsack, im Kauk. nur von Georgiern

[14]) Der *marani*-Typ kommt schon im ägäischen Kulturkreis vor. So sind z. B. bei R. Dussaud, Les civilisations préhelléniques p. 89 zwei *„kernoi"* abgebildet, die mit dem *marani* im Prinzip identisch sind.

[15]) Ein ähnliches Stück aus Cypern bei Dussaud, a. a. O. p. 153 f.

[16]) Mit diesem Stück konnte die Herkunft einer ganz ähnlichen Trommel bestimmt werden, die kurz vorher Herr Hofdekorationsmaler Friedrich Schultze (München) dem Museum geschenkt hatte.

benutzt), *duduki u. zurna* (zwei klarinettähnliche Instrumente, von denen besonders das letztere bei keiner Festlichkeit fehlen darf). Alle diese Instrumente sind in gleicher oder fast gleicher Form auch in Persien und Zentralasien zu finden.[17])

* * *

Eine stattliche Bereicherung haben unsere amerikanischen Sammlungen durch eine hochherzige Schenkung des deutschen Vizekonsuls in San José de Costa Rica, Herrn Felix Wiss, erfahren.[18]) Es befinden sich darunter geschlossene Serien von Altertümern aus verschiedenen Teilen der archäologisch so interessanten Republik. Nach einer von mir vorgenommenen Klassifizierung der in Costa Rica vorkommenden Stiltypen [19]) kann man, kurz gesprochen, die Kulturen der Quepo und Coto im SO an der pazifischen Küste, der mit letzteren sowie mit den jetzigen Talamancastämmen sprachlich verwandten Guetar hauptsächlich im Zentralgebiet, sowie der Chorotega-Mangue und der aus Mexiko stammenden Nicarao unterscheiden. Erzeugnisse aller dieser Kulturen sind in der Sammlung Wiss in charakteristischen Gegenständen aus Ton und Stein vertreten. Die Keramik der Quepo, Coto und Boruca ist ausgezeichnet unter anderem durch dreifüßige Tongefäße mit haifischförmigen hohen, mit Rasselschlitzen versehenen Füßen (Abb. 11, Nr. 4), eine Form, die stilistisch mit den dreifüßigen Gefäßen des Guetargebietes ebenso zusammenhängt wie die auf Steinskulpturen zurückgehenden runden Tonplastiken. In einem gewissen Gegensatz zu diesen plastischen und meist unbemalten Tongefäßen stehen solche mit streng stilisierten Tierfiguren in rot und schwarz auf einem ledergelblichen Grunde, die stilistisch auf das engste mit der Gruppe der bemalten Tongefäße von Chiriqui zusammenhängen. Tierfiguren, wie sie z. B. auf Abb. 12, Nr. 2 zu sehen sind, kehren auch unter den Goldartefakten derselben Gegend wieder und erinnern an gewisse mythologische Tierfiguren der peruanischen Kulturwelt. Das Guetar-Gebiet zeigt ähnlich

Abb. 11. Oben und unten: Tongefäße aus Costa Rica. 1/5 n. Gr.

[17]) Zu čianuri, thar u. čonguri vgl. die entsprechenden persischen Instrumente bei René d'Allemagne, Du Khorassan au pays des Backhtiaris (Paris 1911), Bd. I Tafel bei p. 162, zu nayara Bd. II. p. 30, Tafel bei p. 54. Zur Vergleichung mit zentralasiatischen Instrumenten kann dienen Fr. v. Schwarz, Turkestan (Freiburg i. B. 1900) p. 293, wo Zitar = čongur, Ridschak = čianuri, Surnai = zurna; vgl. auch p. 294 über das Tamburin.

[18]) Der Bericht über die amerikan. Neuzugänge ist von Dr. Walter Lehmann verfaßt. Bei Abb. 11 sind die ersten drei Stücke einer Sammlung entnommen, die zur Ergänzung der vorhandenen Typen angekauft wurde.

[19]) Walter Lehmann, Die Archäologie Costa Ricas: Abhandl. d. Naturhistor. Ges. Nürnberg 20 (1913).

Abb. 12. Oben und unten: Tongefäße aus Costa Rica. 1/5 n. Gr.

der plastischen Keramik des Südostens eine noch stärkere Bevorzugung dieser Technik und ein auffallendes Zurücktreten der Bemalung. Aus Abb. 11, Nr. 2 ersieht man einen häufig vorkommenden Typus der Meseta central, dreifüßig und mit sorgfältig eingeritzten und getupften linearen Mustern. Andere Stücke sind mit plastischen Auflagen mehr oder weniger reich verziert, so namentlich die Funde aus der Umgegend der ehemaligen Hauptstadt Cartago. Gefäße dagegen, wie Abb. 11, Nr. 3, die ebenfalls im Hochlande vorkommen, hängen mit einem lebhaften Tauschhandel zwischen den Chorotega Guanacastes und den Bewohnern der „Sierras", d. h. den Guetar zusammen, wofür wir bereits aus dem Jahre 1529 das Zeugnis Francisco de Castañedas (Peralta, Costa Rica, Nicaragua y Panama, Madrid 1883, p. 54) besitzen. Die in Rede stehende dreifüßige, jaguarförmige Tonschale zeigt auf einem Stuckgrunde reiche Bemalung in lebhaftem Blutrot und Schwarz. Derartige Gefäße finden sich vielfach in Guanacaste bodenständig, in den Gräbern des Hochlandes der Guetar hingegen vereinzelt neben den charakteristischen Erzeugnissen der Meseta central.

Guanacastet bilde das südlichste Grenzgebiet der Kulturen, die mit dem alten Mexiko in Zusammenhang stehen und von denen die Chorotega und Nicarao sich gegenseitig derartig beeinflußt haben, daß ihre Kunsterzeugnisse manchmal nur schwer auseinanderzuhalten sind. Da der alten Tradition zufolge, die uns Torquemada ziemlich sicher im Anschluß an Fray Toribio Motolinia überliefert, die Nicarao etwa im 9.—11. Jahrhundert, durch Olmeken bedrängt, Mexiko verließen, und da bei ihm von Cholollteca, d. h. den Bewohnern der „Kaufmannstadt" Cholula die Rede ist, ist es bemerkenswert, daß in Guanacaste Tongefäße vom Cholulastil vorkommen. Abbildung 11, Nr. 1 zeigt ein mit kugeligen Rasselfüßen versehenes Zeremonialgefäß mit schöner Bemalung in schwarz und rot auf weißlichem Stuckgrunde und mit einem bemalten menschlichen Gesichte von oben verziert. Da andere Gefäße dieser Art archaische Formen von Federschlangen aufweisen, springt die Beziehung zu Cholula, dem alten Kultzentrum Quetzalcouatls, ins Auge. Auch die prachtvollen großen Gefäße (Abb. 12, Nr. 1 und 3), die mit Tierköpfen, kleinen henkelförmigen Armen und wuchtigen Füßen ausgestattet sind, entsprechen Formen, die im alten Mexiko namentlich in gewissen Alabastergefäßen vorkommen. Die sehr komplizierte Be-

malung zeigt ausgesparte Tierköpfe und andere Ornamente, die teils dem Stile der Nicarao, teils dem der Chorotega-Mangue zugewiesen werden können.

Unter den Steinskulpturen der Sammlung Wiss ist ganz hervorragend die große Grabtafel (Abb. 13) aus ungemein sorgfältig bearbeitetem und geglättetem Andesit (Höhe 1,87 m, Breite 0,56 m). Die Seitenränder zeigen je 8 kleine kauernde Jaguare; den oberen Teil nimmt eine streng stilisierte Gruppe von zwei aufrecht stehenden Jaguaren und einer affenartigen Figur ein, die mit jeder Extremität einen der Jaguare hält. Die im Relief etwas vertieften Stellen der Körper sowohl bei den Jaguaren wie bei der Affenfigur deuten die Flecke der Jaguarfellzeichnung an, wie sie auch auf Abb. 11, Nr. 3 in der Bemalung wiederkehren. Diese vertieften Reliefpartien sollen laut Fundbericht mit stark kupferhaltigem Golde (Guanin) ausgefüllt und erst später abgekratzt worden sein. In der Tat wurden später einige derartige Goldreste eingesandt. Ob aber dieselben wirklich von dieser Grabplatte stammen, halte ich für zweifelhaft, da nicht die geringste Spur eines etwa zurückgebliebenen Goldteilchens an dem Steine selbst zu finden ist. Das Stück soll vom Golfo Dulce stammen, der Stil weist aber entschieden auf das Guetar-Gebiet, und in dieser Annahme werde ich durch den Umstand bestärkt, daß ähnliche Grabplatten bisher nur in diesem Gebiete gefunden wurden.[20])

Hieran schließen sich einige schöne Maisreibsteine, zum Teil auch aus dem SO, und mehrere Köpfe, Steinfiguren etc. aus dem Guetargebiet. Von der Halbinsel Nicoya stammen einige prächtig skulpierte, in der Mitte durchlochte Steinkeulen und meisterhaft bearbeitete Nephritzierate.

Im nächsten Jahre wird sich Gelegenheit bieten, über die — jetzt schon angekündigte — Fortführung der Wiss'schen Sammlungen, namentlich über Goldarbeiten, zu berichten.

Von Herrn Vizekonsul Sauerbrey, von dessen Schenkungen schon früher (Bericht f. 1909, p. 126 ff.) die Rede war, sind wiederum wertvolle Sammlungen — darunter etwa 150 archäologische Objekte — aus Guatemala eingetroffen.

Von hervorragender Wichtigkeit sind drei glasierte Gefäße (Abb. 14). Eines ist becherförmig

Abb. 13. Andesit-Grabtafel aus Costa Rica. $^1/_{14}$ n. Gr.

und zeigt vorn eine Hohlmaske mit reichem Kopfputz und Nasenstab, darunter als runde Brustscheibe eine Platte mit dem Mayatageszeichen ahau (mex. xochitl), dessen Regent der Sonnengott ist, nebst eingravierten Ornamenten im Mayastil. Dieser Typus erinnert an die gleichfalls mit Masken versehenen Kultschalen der Lacantun[21]). Die beiden anderen Gefäße, die ihre Glasur teilweise in der Erde verloren haben, stellen äußerst streng stilisierte Gesichter dar.

[20]) Vgl. ein Exemplar im Museo Nacional de San José, andere kleinere in der Slg. Guido von Schröter im Naturhistorischen Museum in Wien.

[21]) Ed. Seler, Ges. Abhandl. 3, p. 585 ff.

Abb. 14. Tongefäße aus Guatemala. 1/4 n. Gr.

Das eine zeigt einen Kinnbart und scharfe Nasolabialfalten, das andere, eben mit Adnexen, die wie Federmausohren aussehen, ist in der unteren Hälfte zerstört, zeigte aber wohl ein ähnliches Gesicht. Die genauesten Parallelstücke zu diesen drei Gefäßen habe ich in der Republik Salvador gefunden.

Interessant sind die für Quezaltenango und Huehuetenango charakteristischen schuhförmigen Gefäße[1] sowie vier rasselnde Griffe von tönernen Räucherlöffeln (mex. tlemaitl).

Unter den Steinskulpturen verdienen zwei mächtige Steinkeulenknäufe aus dem Dep. Mazatenango hervorgehoben zu werden, ferner ein hantelförmiger Stein aus Quezaltenango, der an Funde aus dem Totonakengebiete erinnert, und ein seitlich komprimierter Steinkopf aus dem Dep. Totonicapan.[2]

Zwei große Maisreibsteine stammen aus völlig verschiedenen Kulturkreisen. Der eine aus Quezaltenango ist ein fußloser, durch den Gebrauch ausgehöhlter muldenförmiger Stein mit platt-walzenförmiger Handnabe. Dieser primitive Typus erinnert an die noch jetzt bei den Talamanca Indianern von Costa Rica gebrauchten Reibsteine. Der andere, mit zwei kurzen und einem langen tierpfotenförmigen Füßchen auf der Rückseite Abb. 15, das Relief eines vierfüßigen Tieres, dessen Kopf der erwähnte längere Fuß des Metates bildet. Derartige Reibsteine finden sich namentlich in den alten Gräbern der Halbinsel von Nicoya.

Abb. 15. Maisreibstein aus Guatemala. 1/8 n. Gr.

Schließlich verdienen Erwähnung bemalte Holzmasken, die zum Teil (Abb. 16, untere Reihe) zu dem baile de toritos gehören, einem jener zahlreichen Maskentänze, die sich bis heute an vielen Orten Mittelamerikas und Mexikos erhalten haben. Diese Masken, die den Stier (span. toro), den mayordomo, die vaqueros, den amo muerto etc. darstellen, stehen nur sehr lose zu den im Altertum gepflogenen Tanzspielen

[1] Seler a. a. O. p. 625 Abb. 92.

[2] W. Lehmann, Z. f. Ethn. 42 (1910), p. 687 ff.

Abb. 16. Holzmasken aus Guatemala. 1/7 n. Gr

in Beziehung. Sie sind neueren Ursprungs und werden zu den jährlich stattfindenden Festen vielfach ad hoc gearbeitet. Die Maske des amo muerto ist künstlerisch ziemlich eindrucksvoll geschnitzt und mit einer merkwürdigen Gesichtsbemalung versehen, die auf alter Tradition beruhen dürfte. Bei den Masken der gehörnten, glotzäugigen, phantastischen Teufelsfiguren (Abb. 16, obere Reihe) sind altindianische Bräuche mit denen unseres Karnevals in höchst merkwürdiger Weise verquickt. Daß es sich hier um europäischen Einfluß handelt, geht auch daraus hervor, daß noch heute in Mittelamerika altspanische Festspiele wie die moros y christianos u. a. im Schwange sind, bei denen zum Teil Masken Verwendung finden. Folkloristisch von Interesse ist bei diesen und ähnlichen Masken ihr Zusammenhang mit bestimmten Festen der Kalenderheiligen, sowie mit Gelübden zur Beseitigung von Krankheiten. Der letztere Gebrauch, der sich namentlich noch in Guanacaste vorfand, hängt zweifellos mit den Vorstellungen von Krankheitsdämonen als Seelen Verstorbener zusammen und gehört dem komplizierten präkolumbischen Zauberglauben der Indianer Mittelamerikas an.

* * *

Aus der erst 1908 entdeckten Kulturprovinz am Sepik oder Kaiserin Augusta-Fluß, Deutsch-Neuguinea[24]), ist dem

[24]) Der hier folgende Bericht über die Hartl- und Nauer-Sammlungen ist von Dr. Friedrich

Abb. 17. Kochtopf. Kaiserin Augusta-Fluß. $^1/_5$ n. Gr.

Abb. 18. Vorratstopf. Kaiserin Augusta-Fluß. $^1/_7$ n. Gr.

Museum eine die wichtigsten Typen enthaltende Sammlung durch Geschenk des Seeoffiziers Herrn Joseph Hartl zugefallen.

Die Keramik nimmt in dieser Kultur eine Hauptstelle ein. Unter ihr finden sich große rundliche unbemalte, aber plastisch verzierte Kochtöpfe (Abb. 17) sowie hohe, schwachgebrannte, mit Erdfarben in rot, schwarz und weiß bemalte Vorratstöpfe (Abb. 18) mit plastischer Gesichtsdarstellung am Halse, deren rüsselförmige Nasenbildung an den Hauptfleischlieferanten der Gegend erinnert.

Kararau und Kambringi am mittleren Augustaflusse scheinen die Haupthandelsplätze für Keramik zu sein, ihre Herstellung erfolgt nach den letzten Mitteilungen der Deutschen Augustafluß-Expedition am „Töpferflusse", einem rechten Nebenflusse des Augustaflusses.

Besonders charakteristische Spitztöpfe (Abb. 19) dienen als Eßschüsseln etc. täglichem Gebrauche, ihre tief eingegrabene dichte Ornamentik, die sich auf die Außenfläche beschränkt, geht auf stilisierte Gesichtsdarstellungen zurück. Die flachen, ovalen oder runden Schüsseln haben plastische Verzierung und Bemalung sowohl außen als innen.

An einem topfartigen Stücke befindet sich gegenüber der Öffnung ein schräggestellter dreikantiger Zapfen, an einem andern (Abb. 20) eine lebhaft modellierte menschliche Figur, überragt von einem die Flügel

---

Weber verfaßt; außer den persönlichen Angaben der Sammler ist als Hauptliteratur beigezogen: Otto Reche, Der Kaiserin Augusta-Fluß. Hamburg 1913 (Ergebnisse der Südsee-Expedition 1908—10, Bd. I). Otto Schlaginhaufen, Reisen im Kaiser-Wilhelmsland: Abhandl. und Berichte des K. Zoolog. u. Anthrop.-ethnogr. Museums zu Dresden, Bd. 13, Leipzig 1910. F. v. Luschan, Zur Ethnographie des Kaiserin Augusta-Flusses: Baeßler-Archiv 1 (1911), p. 103—17. R. Neuhauss, Deutsch-Neu-Guinea. 3 Bde. Berlin 1911.

Abb. 19. Tönerne Eßschüsseln. Kaiserin Augusta-Fluß. 1/6 n. Gr.

ausbreitenden Fregattvogel, der wahrscheinlich die dem Sterbenden entfliehende Seele darstellt. Reche (p. 140) deutet sie als Turmverzierungen.

Nach demselben Prinzip gearbeitet sind zwei holzgeschnitzte Aufsätze (Abb. 21); die Schnitzerei des einen besteht aus einer ähnlichen Darstellung wie die vorhergehenden Stücke, die des andern aus einer menschlichen Figur mit Haarschmuck und Perlmutteraugen.

Die großen geflochtenen Kopfmasken[25]) weisen noch häufiger und ausgeprägter als die Tongefäße die Form eines Gesichtes mit rüsselartigem Nasenfortsatze auf. Sie sind Tanzmasken, ebenso die flachen geflochtenen oder in Holz geschnitzten Stücke, die an einem über den Kopf gezogenen Geflechte befestigt werden. Andere, kleinere Holzmasken werden in der Mitte des kleinen, schmetterlingsförmigen, hinter der Bootsspitze zum Zeichen des Krieges aufgerichteten Kanuschildes befestigt, noch andere dienen als Amulette. Zwei sehr große Gesichtsmasken aus Holz zierten außen die spitzen Giebel von Zeremonialhäusern.

Auch die in der Wohnhütte vorgefundenen Gerätschaften tragen durchweg reichen figürlichen Schmuck. An den Holzstühlen bilden Rumpf und Extremitäten einer menschlichen Figur das eine Bein, während der langgestreckte Kopf die Sitzfläche weit überragt und als Lehne dient.

Menschliche Gestalt haben auch die ankerförmigen Aufhängehaken (Abb. 22), die in den Häu-

Abb. 20. Keramik (Dachaufsatz?). Kaiserin Augusta-Fluß. 1/6 n. Gr.

sern am Dachbalken hängen und ähnlich unseren Kleiderhaltern zur Aufnahme von Taschen, Geräten und dergl. dienen. Die flachen Sitzbänke und Nackenschemel stellen meist eine hiefür geeignete Tiergestalt dar. Reich verziert sind die Gefäße, die der Betelkauer für Kalk benutzt, Kalebassen und Bambusbehälter, letztere tragen

[25]) A. B. Meyer und R. Parkinson, Schnitzereien und Masken vom Bismarck-Archipel und Neu-Guinea: Publikationen aus dem K. Ethnograph. Museum zu Dresden 10 (1895), Tafel 9.

Abb. 21. Holzgeschnitzte Giebelaufsätze. Kaiserin Augusta-Fluß. 1/10 n. Gr.

auch noch umfangreiche, reich geschnitzte Ansatzstücke, welche insbesondere Vogelköpfe darstellen.

Unter den Waffen befinden sich Speere, zum Teil mit figürlichen Schnitzereien, sowie Keulen, von denen eine ein sensenförmiges Ansatzstück besitzt (Hakenkeule). Der reich geschnitzte Griff der Speerschleudern besteht meist aus Krokodil- oder Vogeldarstellungen.

Die mit Lehmüberzug versehenen, dann anscheinend porträtähnlich modellierten, farbig bemalten und mit dem natürlichen Haar sowie mit Muscheln geschmückten[26]) Schädel verstorbener Angehöriger oder erschlagener Feinde sollen die abgeschiedene Seele bannen, um sich ihrer Hilfe zu versichern und ihre Rache fernzuhalten; sie sind ein Ausfluß der manistischen Religionsauffassung und werden an den Wänden der Wohnhütten resp. der Zeremonialhäuser in Reihen aufgestellt. Ein Exemplar (Abb. 23) trägt schönen Schmuck aus Kasuarfedern, an anderen Stücken finden sich ein bogenförmiger Stirnschmuck aus Borsten und Nasenringe aus Perlmutter.

Die für Tanzfeste bestimmten Handtrommeln in Sanduhrform haben einen Griff, der meist einen Vogel oder ein Krokodil darstellt; Abbildung 24 zeigt ein großes Stück, als dessen Griff eine menschliche Figur dient, die mit dem Kopfende die Trommel weit überragt. An einer Signalzwecken dienenden, fast 2 m langen Schlitztrommel wird eine Handhabe durch ein menschliches Gesicht gebildet.

Von den Kriegsschilden gehören die hohen gewölbten, an der einen Seite von oben bis unten mit Grasbüscheln versehenen an den Unterlauf, die flachen, mit Gesichtsornamenten verzierten und bemalten Stücke (Abb. 25) an den Mittellauf des Flusses.

Ein längliches, reichgeschnitztes Brett (Abb. 26) in durchbrochener Arbeit, Tiergestalten und ein menschliches Gesicht darstellend, stammt aus Kambringi; diese Bretter werden als Schmuck in Reihen an die Innenwände der Zeremonialhäuser gelehnt.

Kleinere holzgeschnitzte, bemalte menschliche Darstellungen sind Ahnenfiguren; sie sollen, wie die eben beschriebenen Schädel, die Seelen der Verstorbenen bannen.

Weitere wichtige Neuzugänge aus der deutschen Südsee erhielt das Museum durch Geschenke des Herrn Kapitän Karl Nauer; dieser sammelte hauptsächlich auf Neu-Pommern, doch enthält seine etwa 1000 Stück um-

Abb. 22. Geschnitzter Aufhänger. Kaiserin Augusta-Fluß 1/14 n. Gr.

[26]) Über minder geschickte Arbeiten aus dem Merauke-Gebiet von Holländisch-Neu-Guinea vgl. A. Eichhorn, Mumifizierte Papua-Köpfe: Baeßler-Archiv 4 (1913) p. 164—6.

Abb. 23. Präparierter Schädel. Kaiserin Augusta-Fluß.

Abb. 24. Holztrommel. Kais. Aug.-Fl. $^1/_{12}$ n. Gr.

fassende Sammlung auch viele Gegenstände von Neu-Mecklenburg, Neu-Hannover, St. Matthias, den Admiralitätsinseln, den Salomonen und anderen benachbarten Inselgruppen. Die meisten Gebrauchsgegenstände der Eingeborenen, vornehmlich der Kleidung und des Schmuckes, sind in typischen Beispielen vertreten. Unter den Gefäßen aus Holz, Geflecht und Kokosschalen befinden sich geflochtene und gedichtete Körbe aus Bougainville mit Durchbrechungen am Rande, von mehr als einem Meter Durchmesser. Unter dem Schmuck findet man ausgesucht schöne

Abb. 25. Kriegsschilde. Kaiserin Augusta-Fluß. $^1/_{15}$ n. Gr.

Abb. 26. Zierbrett. Kaiserin Augusta-Fluß. $^1/_{15}$ n. Gr.

Abb. 27. Tanzmasken aus dem deutschen Südsee-Gebiet. $^1/_{10}$ n. Gr.

Stücke des Kapkap-Brustschmuckes, der auf runder flacher Tridacnamuschelplatte eine kleinere, feingeschliffene, durchbrochen gearbeitete Schildpattscheibe trägt. Jede Inselgruppe hat ihre bestimmten Durchbruchmuster.

Speere, Pfeile, Dolche, zum Teil mit reicher figürlicher Schnitzerei und den charakteristischen Spitzen vom Stachel des Hornrochen sind aus den verschiedenen geographischen Provinzen in größerer Zahl zusammengebracht.

Eine Reihe von Tanzmasken (Abb. 27) ähnelt den von Nissan beschriebenen:[27]) ein Bambusgestell ist überzogen mit Bast, welcher Stucküberzug und Gesichtsbemalung erhält. Die Frisur besteht aus Grasbüscheln.

Die Sammlung von Uli-Figuren, von denen ein vom Gouverneur Dr. Hahl geschenktes Exemplar bereits im Jahresberichte 1910 abgebildet wurde, erfuhr eine wesentliche Bereicherung dadurch, daß nicht nur die Nauersche Sammlung 7 Stück enthält, sondern auch noch 12 ausgesuchte Stücke von der Witwe des verdienten Bezirksamtmannes Franz Boluminski dem Museum überlassen wurden.

Über die Bedeutung dieser früher schlechthin zweigeschlechtig genannten Figuren (vgl.

[27]) Parkinson, a. a. O. p. 656.

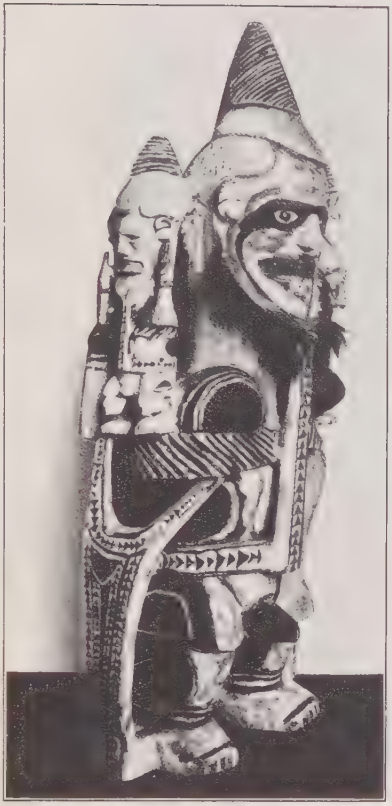


Abb. 28. Uli-Figur. Neu-Mecklenburg. $^1/_{11}$ n. Gr.

Abb. 28) ist bisher sehr wenig bekannt geworden, Aufklärung wird voraussichtlich die in Vorbereitung befindliche Arbeit von A. Krämer-Stuttgart bringen.

Diese Uli-Figuren sind im Gegensatze zu den anderen Holzschnitzereien der Gegend aus einem sehr harten Holze hergestellt, mit einer Kalkkruste, welche leicht abspringt, überzogen und bemalt. Verwendung fanden sie bei festlichen Gelegenheiten, nach deren Beendigung sie in Bast verpackt und unter dem Dache der Hütte aufgehängt wurden. Vor neuer Benutzung wurden sie frisch gekalkt und bemalt.

Die großen lanzettförmigen biegsam-elastischen Tanzbretter von etwa 3 m Länge (Abb. 29) werden nicht auf dem Kopf getragen, sondern von einem anderen Manne mit beiden Händen über den Kopf des Tänzers gehalten und mit diesem

Abb. 29. Tanzschmuck. Gazelle-Halbinsel. $^1/_{27}$ n. Gr.

im Rhythmus hin und her bewegt. Es gehören von diesen Tanzgeräten immer zwei Stücke mit dem gleichen Symbol über dem Hute zusammen. Den zwei abgebildeten Stücken mit Fröschen würden als zweiter vollständiger Tanzschmuck zwei Stücke mit einem Hahne entsprechen müssen.

Ein anderes Stück der Abbildung, a hot, wird an Henkeln, durch welche die Arme gesteckt werden, vom Tänzer auf dem Rücken getragen.

Abb. 30. Doppelmaske. Neu-Pommern. $^1/_{18}$ n. Gr.

(Abb. 29, Nr. 1.) Es ist nach Aussage des Sammlers das einzige bisher bekannt gewordene Stück dieser Art.

Weiter enthält die Nauersche Sammlung eine größere Anzahl von totok-Schnitzereien[28]) der Sulka, Neu-Pommern. Diese sind bis zu $2^1/_2$ m hoch, aus weichem Holze hergestellt und bunt bemalt. Bei den größeren Stücken deutet ein angeschnitzter Zapfen unten an, daß sie in den Erdboden gesteckt werden und aufrecht stehen. Kleinere Exemplare sind Prunkmasken und werden auf den Kopf gesetzt. Bei zu großem Gewichte der Stücke ist der Träger nicht in der Lage, mit der Last zu tanzen oder zu stehen, sondern er vermag sie nur in knieender Stellung aufrecht zu halten.

Ganz ähnlich gearbeitet sind zwei für horizontale Lage berechnete, über 4 m lange Dekorationsstücke von Maskenhäusern der Sulka[29]), welche die Witwe des erwähnten Herrn Boluminski geschenkt hat.

Von den zuerst von Luschan[30]) beschriebenen großen Schirmmasken der Sulka befindet sich gleichfalls ein Exemplar in der Nauerschen Sammlung, während zwei andere von dem durch seine in das Geistesleben der Eingeborenen eindringenden Publikationen bekannten P. Joseph Meier in Mope, Neu-Pommern, erworben werden konnten. Eine dieser etwa $1^1/_2$ m im Durchmesser messenden Masken ist für zwei Masken-

[28]) Meyer und Parkinson, a. a. O. Tafel 1, 11.

[29]) Meyer und Parkinson, a. a. O. Tafel 14.

[30]) F. v. Luschan, Eine neue Art von Masken aus Neu-Britannien, Globus 80 (1901), p. 4 f.

träger eingerichtet (Abb. 30), die beiden anderen tragen neben dem Hute Verbindungsbänder, auf denen zwei Schweinchen resp. zwei Hündchen sitzen. Die Schirme sind oben mit Federn abgedeckt, unten, um ein möglichst leichtes Gewicht zu erzielen, über einem Rutengestell sehr elegant mit ganz leichten Markzylindern besetzt und mit Ornamenten bemalt, die an das Eidechsenmuster erinnern. Während der allgemeine Name dieser Masken a himlaut ist, heißt die Doppelmaske nach P. J. Meier a pela.

* * *

Zum Schlusse folgt mit dem Ausdruck aufrichtigen Dankes die Liste der Spender, soweit sie nicht schon im Berichte selbst genannt sind: S. K. H. Kronprinz Rupprecht von Bayern; S. Exz. Herr Staatsminister Graf v. Crailsheim; Oberleutnant Ph. Arneth, Mrs. Blackborne (Boston), Dr. E. Bergeat, Fabrikbesitzer S. Cassirer (Berlin), Forstmeister Th. Christ (Lagos), Zahlmeister a. D. H. Deininger, Dr. K. Döhring (Bangkok), Dipl.-Ing. E. Eisenhofer (Bangkok), W. Engblom (Stockholm), Frau Ingenieur Flössel, Prof. Dr. E. Frizzi, Geheimrat Prof. Dr. v. Groth, K. Herold (Berlin), Direktor Herz Pascha (Kairo), J. Hesselberger (Nürnberg), Prof. Dr. F. Hirth (New York), Hauptmann H. Hollaender, Dr. J. P. Kleiweg de Zwaan (Amsterdam), Frau Major E. Krumhauer †, Frhr. E. v. Nordenskiöld (Stockholm), Frau Dr. Paster, Frau M. Risse, Dr. M. A. Ruffer (Alexandria), Ludwig Frhr. v. Schacky auf Schönfeld †, Kunstmaler Schewardnadse, Rentamtsassessor H. Schülein, Dr. H. Smidt (Bremen), Prof. Uno (Tokio), G. Witthöfft (Mundame), Prof. Dr. E. Zugmayer.

Mit ehrerbietigstem Dank darf ich auch von dem Beweise hochherzigen Wohlwollens Mitteilung machen, den I. K. H. Frau Prinzessin Therese von Bayern dem Museum durch die gnädige Mitteilung gegeben hat, daß durch letztwillige Verfügung Vorsorge für die s. Z. zu bewerkstelligende Vereinigung der von I. K. H. angelegten völkerkundlichen Sammlungen mit den Beständen des K. Ethnographischen Museums getroffen sei.

L. Scherman.

N3. M9 1913 V8

a39001 003076067b

7-74

Library
of the
Walters Art Gallery